

# LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES — Director: JORGE PUCCINELLI

AÑO IV

JUNIO 1954

Nº 10

## DE LA AUTOBIOGRAFIA A LA BIOGRAFIA DE PALMA

La biografía del tradicionista necesita ser aclarada y estudiada para calar los factores de la personalidad del escritor y de su obra. Sin el conocimiento veraz y puntual de las diversas etapas de la vida de Palma, sobre todo de las anteriores a su celebridad, de los años difíciles de la formación y sin la ubicación precisa de la situación familiar y social que hubo de afrontar, no cabe hacer disquisiciones como las que fraguan los maestros de la crítica superficial, sobre las características biológicas o morales de Palma. Su procedencia familiar y social, su infancia, las luchas de su juventud, sus azarosos días de marino, de periodista de oposición, de conspirador político y de desterrado, son casi desconocidos o apenas aludidos, en las reconstrucciones admirativas o en las tendenciosas semblanzas que de la vida de Palma se han hecho, por propios y adversos. Algunas circunstancias de su vida, como su nacimiento, fueron procazmente subvertidas por la pasión infamante de sus émulos y de libelistas profesionales. En críticas recientes, sin la menor atención a las duras luchas contra la pobreza y la desigualdad social que hubo de arrostrar el humilde escritor surgido del pueblo, se prescinde de todas las andanzas y peligros corridos por el periodista de combate y el revolucionario de acción que fué Palma en sus días juveniles, desafiando muchas veces la muerte y la proscripción, para forjar, en reemplazo, una figura de burgués pacífico y de ventral burocrático. Palma es inmolado en esas reconstrucciones, en homenaje a la rivalidad y al paralelo absurdos con un émulo endiosado póstumamente quien fué, precisamente, el prototipo de la comodidad burguesa, el engrimiento aristocrático, el ocio hedonista y la acción subalterna y embozada. De la reconstrucción auténtica de la vida de Palma, surgirán con sus contradicciones ineludibles, sus vacilaciones y sus congojas y con el triunfo final indeleble, la señera trayectoria moral del escritor hijo del pueblo, que se abrió paso, contra todas las conjuras, hasta ocupar el más alto sitio de la literatura patria y americana.

Palma debió escribir, como buen romántico y por razón de su supervivencia a todos sus compañeros de generación, sus memorias de setentón. Pero no lo hizo sino sobre dos cortos fragmentos de su vida que fueron los



RETRATO JUVENIL DE PALMA

revividos en *La Bohemia de mi tiempo* y en los *Recuerdos de España* (1892-93). En *La Bohemia* recogió someramente los recuerdos de su juventud romántica, los entusiasmos poéticos de su generación que deliraba por Hugo o por Zorrilla, por Espronceda o por Arolas. En este brevísimo acto de confesión, en que prima la tolerancia y la nobleza de ánimo

anota Palma, con parvedad de noticiario cronológico o índice bibliográfico y uno que otro escape sentimental, las figuras de sus compañeros juveniles, de sus maestros y Mezenas, los estrenos literarios, las polémicas periodísticas, el recuerdo alucinado de los estrenos dramáticos —máxima emoción de los románticos— y la nota final elegiaca indicando la trágica data de la partida del antiguo bohemio, la locura de algunos, la invalidez, la enfermedad o el final silencioso o decadencia de otros. Es seguramente un libro demasiado breve, pero en su brevedad, único e inapreciable para atisbar y penetrar en el aura poética del romanticismo peruano. Los *Recuerdos de España*, que contienen las impresiones de su viaje a la península en 1892, abarcan más breve lapso, son más inmediatos y menos nostálgicos. Escritos en los momentos jubilares de su vida reflejan, con sencillez, sus impresiones de España y Francia, sus amistades literarias con Campoamor, Zorrilla o Menéndez y Pelayo, sus charlas en la librería de Fernando Fe o en los salones de don Juan Valera o la Pardo Bazán, sus discusiones en la Academia a propósito de americanismos y su diálogo con los grandes americanos presentes en el Centenario del Descubrimiento: Darío, Riva Palacio, Francisco Sosa, o Zorrilla de San Martín.

Como Garcilaso, Palma escribió los más interesantes capítulos de sus memorias, mezclándolos a la historia del Perú de su época para contarla con sabor de cosa vivida. Los mejores recuerdos autobiográficos de Palma están diseminados en las pausas de sus relatos tradicionales. En las *Tradiciones* está fragmentado y trunco, el libro de memorias que no se atrevió a escribir, por modestia o porque su ironía le alejaba instintivamente de todo papel central de héroe o protagonista. Las emociones de su infancia, el aroma místico y aldeano de la Lima de su tiempo, se reflejan particularmente en las *Tradiciones* a las que llamara "cuentos de viejas", en las que junto a la estampa de "la tía Catita", anciana dicharachera y narradora de consejas, circula la veta popular y folklórica de duendes,

Por RAUL PORRAS BARRENECHEA



aparecidos, milagros, penas, brujas y diablos. Las emociones y sanas alegrías de su primera edad trascienden en las Tradiciones en que evoca sus diversiones infantiles, como **Santiago Volador**, en que añora los títeres y los personajes de la farsa criolla, en **Los Barbones** y **Una misa de aguinaldo**, donde reviven las místicas expansiones de la Navidad, las coplas y villancicos que despertarían su afición poética popular; la música de zamponas y matracas y el trasiego candoroso de los vasitos de "orines" del Niño o sea la dulcísima chicha morada. El ambiente de sosiego de la ciudad colonial interrumpido cada hora por los pregones característicos de los vendedores de dulces o refrescos, alternado con el llamado místico de las campanas, con sus toques de Angelus o de queda, sobreviven en las tradiciones **Lucas el Sacrilego** y **Con días y ollas venceremos**. Sus primeras emociones religiosas, políticas y sociales se trasladan en relatos como **Contra pereza diligencia**, **Ahí viene el cuco**, **Juana la Marimacho**, o **El mejor amigo un perro**. En ellos está reflejado el ambiente de intimidación que rodeaba al niño peruano, la pobreza de su hogar y de su barrio y las primeras vibraciones sentimentales de su alma ante la belleza femenina o el ardor de la fiesta criolla. Desfilan por estas y otras tradiciones los personajes que impresionaron su imaginación infantil: mujeres de pasado romántico y leyenda de hermosura como **María Abascal**, presunta hija de un Virrey, y **La perla sin compañera**; sombríos vestigios del tiempo viejo como **Pancho Sales**, el verdugo del Rey; los viejos legos milagrosos del convento de San Francisco, cercano a su casa, que conversaban con los santos de los altares, como el retratado en la tradición **Los repulgos de San Benito**; o la "condesa valetudinaria", protectora de sus padres, a la que ha recordado en **La ovandina** y en el artículo sobre **La hija del Contador**, que le acogía en su casa señorial de mullidas alfombras y sillas de vaqueta y en la que el adolescente, después de rezar el rosario nocturno, escucharía tradiciones y leyendas del fausto colonial y aprehendería algo de la emoción pretérita que sirvió de fondo a sus tradiciones virreinales. En **Al pie de la letra** ha quedado perennizada la figura abigarrada del sargento Paiva, aquel nobilísimo cuadrúpedo de cuartel, amigo de su padre, que le sirviera marcialmente de niñera en algunos trances de su infancia proletaria.

Las emociones de la escuela, de la rígida figura de los dómines de la época con sus chistes encintados y su escocedora pedagogía, el recuerdo de los engorrosos textos aprendidos al son de la palmeta o de las candorosas lecciones repetidas de paporreta de los catecismos de Astete y de Ripalda, alegran sus tradiciones **Sabio como Chavarría**, **Pepe Bandos**, **Tras la tragedia el sainete** e ilustran la historia pedagógica junto con las alegrísimas tradiciones **Al rincón quita calzón** y **La Fiesta de San Simón Garabatillo**. Sus tiempos de estudiante en San Carlos viven, con reiterada predilección, en la linda y finísima tradición **Los escrúpulos de Halicarnaso**, que es la mejor evocación de aquel rígido plantel de latín y dialéctica. Huellas y reminiscencias de su paso por San Carlos y de esa etapa en que alternaba sus inquietudes y ambiciones entre el patio carolino de "los machos" y la sala de redacción de los periódicos liberales y el ambiente de los tablados y bambalinas, como autor teatral, hay en sus tradiciones **Charlas de viejo**, **El pleito de los pulperos**, **Nadie se muere hasta que Dios quiere**, **Entre Garibaldi y yo**, **Gethsemaní** y **Borrasca en un vaso de agua**. En **El fraile y la monja del Callao** ha referido sus temores y esperanzas el día del estreno de su drama **Rodil** a los 19 años. Su odisea de marino, el relato de sus aventuras moeriles en Arica, Paita, Guayaquil, el nau-

fragio en el Rímac y su marcha por los arenales iqueños, los ha recogido en las tradiciones **Una ceremonia de Jueves Santo**, **La protectora y la libertadora**, **Los judíos del prendimiento**, **Orgullo de cacique** y **El baile de La Victoria**. **La Conga** y algunas de sus tradiciones sobre Castilla, recogen sus emociones de revolucionario y de secuaz vivanquista o baitista y, en general, sus impresiones políticas de la madurez se reflejan, cada vez más breve y episódicamente, en sus tradiciones escritas casi diariamente de 1872 al 76, con sus alusiones periodísticas al civilismo o a la "república práctica" en boga por aquellos días. De una prisión política queda huella en la tradición **Fiáte en el juez justo y no corras**. Escasean en cambio los recuerdos autobiográficos relativos a la época de su virilidad y apogeo literario. En el artículo tradicional **Reminiscencias** recuerda, a propósito de la figura de Jiménez de la Espada, sus tiempos de periodista ministerial en la redacción del **Mercurio** de 1864, bajo la dirección del "Murciélago" y en las tradiciones o artículos titulados **Las veladas de la Gorriti** y **Entre sí juro o no juro** abrevia recuerdos cercanos sobre el salón literario de la escritora argentina y sobre los percances de una polémica histórica.

A todos estos dispersos retazos biográficos cabe añadir uno nuevo, acaso el más lejano de todos y por ello el más sugestivo para descubrir la personalidad de Palma surgente entonces. Es un artículo a la manera de Larra y con desenvoltura de novela picaresca, titulado **El espíritu del siglo** y que Palma se olvidó de recoger, como expresión de su iniciación y anuncio cierto de su maestría en las posterras antologías de sus escritos, a veces quizás demasiado piadosas para la propia obra.

Las biografías de Palma de tipo oficial y publicístico empiezan a escribirse en propia vida de éste, con datos sumarios sobre su personalidad y su obra literaria. Aparecen en revistas y antologías y se extienden a medida que se define su auge literario. La fuente de información, como ocurre por lo general en tales casos, es el propio biografiado, de modo que hay en ellas rescoldos autobiográficos.

De las primeras semblanzas biográficas de Palma, que conozco, es la del colombiano J. M. Torres Caicedo. Desde la aparición de sus **Ensayos Biográficos y de crítica literaria**, publicados en París, en 1863, en dos volúmenes, Torres se había constituido en uno de los críticos más visibles de América. En la Primera Serie de sus **Ensayos** analiza Torres la obra de los clásicos americanos: Bello, Heredia, Olmedo, así como la de las más prestantes figuras contemporáneas del romanticismo: Mármol, Arboleda, Juan María Gutiérrez, Ascasubi, Esteban Echevarría, Abigail Lozano y Guillermo Prieto. De los peruanos figuraban, en la crestomatía de Torres, tan sólo Felipe Pardo y Aliaga, José María de Pando y Manuel Nicolás Corpancho. Torres incorpora a Palma entre los epígonos poéticos de América, en una semblanza destinada a aparecer en la Segunda Serie de sus **Ensayos** y que se publicó a fines de 1863 en el **Correo de Ultramar** que él dirigía (Nº 560). La semblanza del crítico colombiano contiene datos primicios sobre los años juveniles de Palma repetidos después, en parte. Destaca la laboriosidad y la modestia de Palma "hijo de sus obras" y el valor poético de su obra. La biografía de Palma, asegura, "está en el porvenir". Esta semblanza se reprodujo, abreviada, al frente de **Armonías**, en la edición parisiense de 1865.

El chileno José Domingo Cortés, prolífico autor de Parnasos y Diccionarios Biográficos Americanos, trazó en sintéticos rasgos la biografía de Palma —siguiendo el modelo de Torres Caicedo— en **El Parnaso Peruano** (Val-

paraíso, 1871 - págs. 525 y 526) y en el **Diccionario Biográfico Americano**, (París, 1875 - pág. 367). De esta época debe ser la semblanza de Palma publicada por Héctor Florencio Varela en **El Americano**. Mayor extensión y cercanía tiene el esbozo biográfico que se publica en **El Perú Ilustrado** (9 de julio de 1887) dirigido por Clorinda Matto de Turner, discípula e imitadora de Palma, Requerido constantemente por los periódicos de América, emite Palma una especie de circular biográfica, en carta al mexicano Francisco Sosa, de 31 de mayo de 1887, que informa, desde entonces, muchas de las semblanzas literarias del tradicionista en el extranjero, (**Epistolario I** - págs. 224 a 226). En el **Epistolario** de Palma, publicado en 1949 por las hijas del patriarca peruano, abundan también las referencias autobiográficas. La ancianidad es amiga de las añoranzas juveniles y en las cartas de Palma de 1880 a 1918 menudean las confidencias familiares, las que crecen, proporcionalmente, en sus últimas colecciones de artículos como **Cachivaches** y en sus dos tomos postreros de **Tradiciones**. El último brote conmemorativo es el de la autobiografía que escribió Palma, para una selección de sus **Tradiciones** publicadas por la casa Maucci en 1917 y que se halla reproducida en el tomo XI de la Biblioteca de Cultura Peruana (Brujas, 1938).

Como una prolongación de la vena confidencial y autobiográfica del maestro y con semejante validez histórica, puede considerarse la biografía escrita por su hija Angélica y los ensayos de su hijo Clemente y de algunos de sus condiscípulos predilectos, escritos a raíz de su muerte o en los años inmediatos, a base de las charlas evocativas del anciano. La biografía de Angélica (**Ricardo Palma** - Ediciones Condor, Editorial Tor. — Buenos Aires, 1933) es hasta ahora la más solvente biografía palmina, no sólo por la cercanía anímica de quien fué su amorosa secretaria y el báculo intelectual de su vejez, sino por la ecuanimidad y fidelidad de la versión que no empaña la honda ternura filial que corre bajo de ella y por la tersura y limpidez clásica del relato. El libro de Angélica, escrito a base de recuerdos personales y del archivo familiar está nutrido de anécdotas y confidencias y es fuente primicia y básica de la reconstrucción biográfica de Palma y de otras fuentes externas que no estuvieron al alcance de Angélica y en las que quedó marcada la huella vital del político y del escritor de combate. Faltan también en él noticias sobre la ascendencia de Palma, el ambiente familiar y los difíciles problemas de su infancia y juventud. Clemente Palma periodista y cuentista de garra, autor de **Cuentos Malévolos**, escribió también, a raíz del centenario de Palma, en 1933, hallándose desterrado en Santiago de Chile, algunos artículos evocativos, que aclaran pasajes de la vida del escritor y principalmente el rudo choque con González Prada.

En el homenaje de los discípulos más cercanos, brotaron también algunas revelaciones biográficas recogidas del verbo jovial del tradicionista. A la muerte de Palma, José de la Riva-Agüero agregó al magistral ensayo de su historia literaria sobre Palma, una evocación biográfica en la que se recogen, particularmente, sabrosos recuerdos de la vida política de Palma y de su inestable amistad con los caudillos Santa Cruz, Vivanco, Castilla, Echenique y aún con los dictadores americanos en el destierro, como Porfirio Díaz, García Moreno y Rafael Núñez (**Mercurio Peruano**, Vol. IV, Enero 1920 - págs. 3 a 19). Del mismo interés psicológico y honda emoción es el magistral artículo de Luis Fernán Cisneros, titulado **Viejecito Zumbón**, publicado en Buenos Aires y en Lima, que pinta con

(Pasa a la pág. 14)



# Una lección inaugural de Maurice Merleau-Ponty

Por Víctor Li Carrillo

El Colegio de Francia ha publicado, últimamente, en edición especial limitada, el texto de la lección inaugural del Prof. Maurice Merleau-Ponty, titular de la cátedra de filosofía. Se sabe que Merleau-Ponty es, junto con Sartre, bajo reserva de discrepancias particulares, uno de los fundadores del existencialismo francés. Conviene, por tanto, señalar este texto a quienes se interesan por la filosofía contemporánea y, en especial, la existencialista. (1).

Conforme a los precedentes establecidos por la tradición, Merleau-Ponty considera en esta lección, de modo especial, el pensamiento de sus predecesores en la cátedra —Bergson, Le Roy y Lavelle (a quien sucede inmediatamente), desde un punto de vista que constituye el tema central del discurso: **la función del filósofo**. Se trata, sin duda, de un problema que ha sido planteado en todas las épocas, explícita o implícitamente, pero cuya complejidad, cuya urgencia ha sido agudizada por las vicisitudes de nuestro tiempo, del “tiempo del desprecio”. No sólo porque la duda sea un componente esencial del oficio, sino porque nadie —mucho menos el filósofo— puede satisfacerse en esta época ni con la certidumbre del pensamiento ni con la incertidumbre de la acción. El pensamiento invita a resignar los azares de la acción. La acción exige abandonar las tranquilas moradas del pensar. Antes de resolver la alternativa, es menester preguntarse por lealtad a la vocación como Platón en su tiempo se preguntaba por el sofista, **¿qué es el filósofo?**

“El filósofo —dice Merleau-Ponty, a manera de definición— se reconoce porque hay en él inseparablemente el gusto por la evidencia y el sentido de la ambigüedad”. (p. 6). El movimiento interno del filosofar consiste en un tránsito del saber a la ignorancia, de la ignorancia al saber, y un cierto reposo en el curso de la transición. Esta definición se comprueba en todos los grandes filósofos y, por modo singular, en los mencionados Bergson, Le Roy y Lavelle. La metafísica espiritualista de Lavelle es una tentativa por explicitar la relación entre nuestro ser y el ser total, por recurso a las ideas de participación y presencia. Hay una suerte de milagro en esta participación: el ser total pese a precontener nuestro ser no se completa sin él. El fondo del pensamiento de Lavelle es tal vez que “el despliegue del mundo y del tiempo es la misma cosa que su consumación en el pasado”. (p. 9). Esto quiere decir que no es posible sobrepasar al mundo sin entrar en él y que “el espíritu usa del mundo, del tiempo, de la palabra, de la historia y los anima de un sentido que no se usa”. La función de la filosofía sería entonces la de “registrar este pasaje del sentido, antes que de considerarlo como un hecho realizado”. (p. 9). Lavelle creía que el filósofo debe mantenerse ajeno a los problemas de su tiempo, de la historia.

El pensamiento de Le Roy se desenvuelve en estricta vinculación al de Bergson; parte de él y vuelve a él, explicitando su contenido latente. A Bergson dedica Merleau-Ponty un examen magistral. Su interpretación diverge, ciertamente, de la tradicional. Al Bergson positivista, que completa a Spencer, al filósofo de la continuidad y la duración, al restaurador de la intuición, al defensor de las prerrogativas de la vida, opone Merleau-Ponty un

Bergson que se esfuerza por superar el positivismo, que considera la intuición, la coincidencia intuitiva no como un fundirse con el ser sino como un experimentarse “sobrepasado por el ser”, que, en fin, afirma su filosofía sólo en la medida en que lo negativo aparece en ella. Es menester, pues, reorientar las investigaciones en este sentido: mostrar —como Jean Hyppolite ha comenzado a hacerlo— que en cada una de las intuiciones fundamentales del bergsonismo hay una superación del positivismo inicial. Merleau-Ponty examina aquí, bajo este aspecto, la intuición de la vida y la intuición de Dios. El movimiento interno del bergsonismo puede ser resumido como “el pasaje de una filosofía de la impresión a una filosofía de la expresión”. (p. 24). El último miembro de la frase sorprenderá sin duda. ¿No es Bergson, por antonomasia, un enemigo declarado del lenguaje? ¿No ha denunciado más de una vez —como si esta denuncia fuese un tema de su filosofía— la impropiedad constitutiva del lenguaje para traducir el movimiento de la intuición? Hay un lenguaje fijo, estático, cuyos elementos discontinuos no se acuerdan con la continuidad de la duración; pero hay también la palabra viva. Por el lenguaje el hombre supera el automatismo, por él se provee la conciencia de un “cuerpo inmaterial en donde encarnarse”. Toda filosofía tiene que expresarse: hay una interna exigencia de expresión que debe ser cumplida y sin la cual el pensamiento no es, completamente, pensamiento: una exigencia completiva. “Lo que Bergson ha dicho contra el lenguaje —dice Merleau-Ponty— ha hecho olvidar lo que dijo en su favor”.

Pero la expresión supone tres condiciones: el que se expresa, la verdad que él expresa, y los otros ante quienes él se expresa. La expresión y la filosofía postulan la exigencia de satisfacer simultáneamente a estas tres condiciones. Por tanto, la filosofía no puede ser un diálogo silencioso del alma con la verdad. La filosofía no puede ignorar, ni puede prescindir de los otros. Pero no puede tampoco dejarse determinar por los otros. El filósofo no tiene otro juez que sí mismo. Es un riesgo voluntario, una voluntad de insumisión, una aceptación incondicional de sus propias exigencias. La vida y obra de Bergson son ejemplares en este sentido. No aceptó la presión de los otros, pero tampoco se dejó determinar por ellos. A despecho de insistentes solicitaciones, sólo escribió su ética cuando él estuvo convencido de la madurez de sus reflexiones. Si en los últimos años se había acercado cada vez más al catolicismo —como lo declara su testamento de 1937— no se convirtió a él, no podía convertirse, porque la amenaza del antisemitismo y todas sus odiosas consecuencias se lo impedían. “Yo he querido permanecer entre los que serán mañana los perseguidos”. Raisa Maritain ha relatado en una página emocionada la voluntad de Bergson de permanecer al lado de los suyos, de renunciar al privilegio, a la ley especial a la que su prestigio o su edad podían dar derecho. Bergson no creía, pues, que hay un “lugar de la verdad”, bajo cuyo abrigo podrían justificarse los sufrimientos de los otros.

Al evocar la actitud de Bergson, Merleau-Ponty evoca al propio tiempo el ejemplo-tipo de la historia: el sacrificio de Sócrates. Las relaciones del filósofo con la Ciudad son siempre tensas. Su actitud se presenta como difícil ante los ojos de los otros: no es ni rebelión ni sumisión. “Siempre culpable, por exceso o por defecto, siempre más simple y menos sumario que los otros, más dócil y menos complaciente, (el filósofo) les crea un estado de malestar, les inflige esa ofensa imperdonable que consiste en hacerlo dudar de ellos mismos”. (p. 31). Sócrates cree en los dioses de Atenas; pero cree de otro modo. Sócrates obedece al tribunal, pero no lo respeta. Su actitud es la misma que Alain recomendaba al ciudadano frente al Poder: obediencia para salvar el orden, resistencia para salvar la libertad. Al condenar a Sócrates, la Ciudad condena no sólo al filósofo sino a la filosofía —ese inútil parloteo digno de los sarcasmos del Aristófanes de las Nubes.

Merleau-Ponty cree que nuestro tiempo rechaza también a la filosofía. Y, en efecto, si filosofar es buscar la verdad, esto implica que hay algo por ver, algo por decir. Pero en nuestros días no se busca, no se intenta ver: se defiende o se ataca. No se trata de pensar, se trata de probar. Merleau-Ponty examina a este propósito los dos absolutos que ocupan el centro de nuestras preocupaciones, las dos obsesiones más persistentes de hoy: Dios y la Historia.

Es posible decir que coexisten tres posiciones frente al problema de Dios: el teísmo, el antiteísmo y el ateísmo. El teísmo defiende la existencia del ser necesario, para deducir de él la del ser contingente. El antiteísmo —en el fondo, una “teología al revés”— se complace en negar a Dios e instalar como absoluto al Superhombre, al humanismo prometeico. El filósofo elude esta alternativa. No puede adherir ni a la fe del teísta en el Ser Supremo, ni a la fe del antiteísta en el Superhombre. Su pensamiento, en consecuencia, es definido globalmente como “ateísmo”, porque considera a Dios de “otro modo”, porque no lo instala en ningún sitio, cual si fuese una cosa, sino en “el enlace entre las cosas o las palabras”. (p. 38).

Las relaciones entre la Filosofía y la Historia, el otro absoluto de nuestro tiempo, son cada día más difíciles de concebir. Se las entiende a menudo como dominios inconciliables, que se excluyen recíprocamente y que convocan a la elección. El filósofo está forzado a una angustiosa alternativa: o suprimirse como filósofo en favor de un destino exterior, para contribuir al advenimiento del acontecimiento; o aislarse de las circunstancias para recuperar la torre de cristal.

El gran problema de la filosofía de la historia —la elucidación del enlace entre el sentido y el acontecimiento— subsiste, intacto, a despecho de la genial tentativa hegeliana. ¿Cómo concebir ese “implexus” de la contingencia y del sentido? Marx había denunciado ya el equívoco latente en la solución hegeliana, y reemplazado la identificación por la noción de **praxis**, en cuanto “sentido inma-

(1).—El texto de esta lección ha aparecido en las ediciones Gallimard bajo el título “Eloge de la philosophie”.



nente a los acontecimientos interhumanos". No se trata de racionalizar, por obra de la filosofía, el hecho histórico: el hecho histórico es racional. Pero esta solución excluye a la filosofía, decaída al rango de ideología. Y siempre cabe preguntar, como pregunta Merleau-Ponty, ¿dónde está este sentido inmanente de los acontecimientos interhumanos? ¿Reside en la conciencia? ¿Reside en la cosa? El sentido histórico ¿es idea o es cosa? Merleau-Ponty cree entrever una solución que supera la alternativa, restituye a la filosofía su poder de elucidación, y hace comprensible la unión de la contingencia y del sentido, inspirándose, muy ingeniosamente, en la teoría lingüística del signo propuesta por de Saussure: se trata de extrapolar este esquema teórico a la noción del sentido histórico. De Saussure ha insistido magistralmente en el entrelazamiento, discernible pero no contradictorio, de lo individual y lo social. Cuando el **homo loquens** habla, ejerce un poder autónomo individual, al propio tiempo que se define como miembro de una comunidad lingüística.

Los signos se integran en un sistema, y sus valores se definen sólo por la coexistencia en él, esto es, los unos por relación a los otros. La incorporación de un signo nuevo, por el desuso del que reemplaza, —esto es, la contingencia— se organiza dentro del sistema de acuerdo a una lógica interna, sin que intervenga el poder autónomo del individuo, y adquiere un sentido en la historia de la lengua. La voluntad de expresión del **homo loquens** se sirve de los medios de expresión provistos por el sistema. Y así en la historia. Las fuerzas históricas corresponden a la voluntad de expresión, en tanto que las instituciones corresponden a los medios de expresión. La institución es, por tanto, un sistema simbólico del cual el hombre, sujeto de la historia, participa del mismo modo que el **homo loquens** participa del sistema lingüístico. Todo cambio de instituciones, más generalmente, todo hecho contingente se inserta, como en el caso del nuevo signo lingüístico, en el sistema simbólico y adquiere un sentido: este sentido es determinado por la coexistencia con los otros sentidos de las otras instituciones del sistema. Este sentido entonces no es ni cosa ni idea: es "una modulación de nuestra coexistencia". Pero ¿dónde está este sentido? Este sentido, esta "lógica de la conducta" existe en un espacio simbólico, tan efectivamente real como el espacio físico. (2).

Por esta concepción de la historia —caracterizada aquí muy imperfectamente—, la filosofía recuperaría su autonomía dentro de la interdependencia, su poder de elucidación dentro del sistema simbólico. En efecto, la filosofía sería, ella misma, una "arquitectura de signos", establecida en estricta relación con los sistemas simbólicos, con los "modos de intercambio" de la vida histórica y social. La filosofía no sería ni hiperhistórica —es decir, aislada de las circunstancias—, ni hipohistórica —es decir, suprimida en favor de un destino exterior—, sino simplemente histórica, dependiente del curso de la historia. Su poder de elucidación se ejercería, en principio, para substituir "al simbolismo tácito de la vida un simbolismo consciente, y al sentido latente un sentido manifiesto". (p. 46).

He aquí, pues, la singular posición del filósofo frente a los dos absolutos. La última parte del discurso, la dedica Merleau-Ponty a examinar la condición del filósofo frente a la del hombre de acción, al que con frecuencia se lo opone. En otro libro, precisando su posición con respecto a una doctrina política, ha escrito Merleau-Ponty una frase deci-

siva: "comprensión sin adhesión y libre examen sin denigramiento". (*Humanisme et Terreur*). Hay en el hombre de acción una adhesión total irrevocable, que es la única garantía de su eficacia, y que no se funda ni en la comprensión ni en libre examen sino en la decisión, porque no se trata de comprender al acontecimiento sino de sorprenderlo, y que no renuncia al denigramiento, porque toda acción —como ha dicho Malraux— es maniquea. La vocación profunda del filósofo, por el contrario, no es decidir sino comprender, no es denigrar sino examinar. Es el eterno conflicto entre el que cree que hay cosas injustificables y el que pretende justificarlo todo.

Merleau-Ponty piensa que esta diferencia de actitudes, convertida al límite en oposición, es un tanto convencional. La diferencia, ciertamente, existe; pero no es tanto una diferencia entre el hombre de acción y el filósofo cuanto entre los hombres mismos: entre el que escoge y el que comprende. Esta diferencia no debe convertirse en antagonismo: como hombre que busca la verdad, el filósofo no es frente al hombre de acción, ni el enemigo irreconciliable ni el traidor en potencia, pues ningún conductor de pueblos ha aceptado decir nunca que "él se desinteresa por la verdad".

La relativa distancia que el filósofo se esfuerza por mantener con respecto a la acción es, ella misma, un modo de acción. "Es menester tomar una cierta distancia para ser capaz de un verdadero compromiso, que es siempre también un compromiso en la verdad". (p. 48). Esta relativa distancia, esta ironía filosófica es la virtud del filósofo. Su desinterés no es evasión. Su ironía no es desdén. Frente a los problemas de su tiempo, no debe callar en nombre de una verdad absoluta, que escapa soberana, soberbiamente a las contingencias de la acción. La verdad absoluta no reside en ninguna parte: ella debe ser defendida en cada acontecimiento. A resultas de su reflexión no encuentra el filósofo "el abismo de sí ni del saber absoluto" sino "la imagen renovada del mundo, y él mismo plantado en ella, entre los otros". (p. 51). "El filósofo es el hombre que se despierta y que habla, y el hombre tiene silenciosamente todas las paradojas de la filosofía, porque para ser completamente hombre es menester ser un poco más y un poco menos que hombre". (ibid).

La extensión de esta nota de lectura sobrepasa ya largamente lo que prudencia y sensatez aconsejan. Se nos reprochará sin duda de sobreestimar la significación de un discurso de circunstancias, y de pretender resumir lo que es en sí mismo resumen. Recordemos tan sólo que todo escrito filosófico no es exclusivamente documento, sin por modo especial texto, esto es, pretexto para la meditación.

A despecho de una expresión rigurosa y elegante, cargada de fórmulas sugestivas, distante sea de la vaguedad literaria, sea de la inhumana precisión científica, el pensamiento de Merleau-Ponty es de muy difícil acceso. En polémica constante contra el racionalismo que fija al mundo en lo constituido, y contra el empirismo que lo disuelve en un caos indiscernible de sensaciones, este pensamiento se instala resueltamente en el corazón del mundo humano, del mundo antepredicativo, cuyas estructuras intenta describir, aprovechando tanto del análisis psicológico como del método fenomenológico. Si se tratara de señalar el movimiento interno de la filosofía de Merleau-Ponty se podría, al vez, bajo reserva de su inevitable brevedad y de su forzada precisión, acudir a una fórmula: es una filosofía que va de la elucidación del

acontecimiento del sentido a la del sentido de los acontecimientos. Se inicia con una filosofía de la percepción que se propone por tarea la descripción del sentido en "estado naciente", y pasa —bajo la influencia de Hegel— a una filosofía de la historia, a una elucidación del sentido de la aventura humana: el interés parece desplazarse de la estructura del mundo natural a las estructuras del mundo cultural. Esta lección inaugural responde estrictamente a las preocupaciones recientes de Merleau-Ponty: es una reacción frente a los problemas actuales de urgencia más exigente, que suscitan temor y temblor por el destino de la condición humana. "¿Para qué poetas en tiempos penosos?" —se preguntaba Hölderlin. ¿No es legítimo también preguntarse, en nombre de una vocación que parece ser pasión culpable, profesión de confusión, docta ignorancia, para qué filósofos en tiempos penosos?

Merleau-Ponty nos da una respuesta filosófica. Se atarda de preferencia en examinar los defectos de la filosofía, y en mostrar cómo hasta en estos defectos ella se justifica. La voluntad de destrucción, tan patente, tan presente en nuestros días no ha ahorrado, ciertamente, a la filosofía. Pero la filosofía es voluntad de continuación. No es resultado: es esfuerzo. No es meta: es tentativa por superar todas las metas. Esta respuesta a una pregunta que cada uno debe replantearse no suprimirá las vacilaciones ni avivará los entusiasmos. La filosofía se define justamente por esa tensión vibratoria, vibrante del espíritu que busca la verdad sin prevenções, sin prisas, sin pausas, sin premios, que asciende sin ensoberbecerse y desciende sin degradarse. Pensar —decía Alain en sus últimos años— es soñar. Hay en todo pensar la interna, la informe, la inmotivada exigencia de realización absoluta. Y no se llegará nunca a la verdad, que es lote y lastre de la filosofía, sin recorrer una a una todas las estaciones de la vida, sin las lágrimas de la tragedia ni las delicias de la felicidad, sin asumir la finitud ni aspirar a la eternidad.

Releamos los versos de Georg Trakl: *Auch zeigt sich sanftem Wahsinn oft das Goldne, Wahre*. En la dulce locura se muestra a menudo lo dorado, lo verdadero.

Víctor LÍ Carrillo.

Freiburg, Noviembre de 1953.

(2).—Los términos sumarios con que esta doctrina ha sido expuesta no nos ha permitido evitar ni la oscuridad ni la imprecisión, y en muchas oportunidades nos hemos visto forzados a repetir las mismas palabras del autor sin indicarlas para no aumentar excesivamente el número de citas.





# La Obra de Marcel Proust\*

Por ANDRE COYNE

En un momento en que tanto se nos habla a diestra y siniestra de literatura comprometida y los homenajes a tal o cual escritor son determinados por consideraciones de índole casi siempre política, hablar de Proust significa deshacernos por una vez de las preocupaciones inmediatas del interés y el apasionamiento partidarios para descubrir lo que en buena cuenta representa el signo propio de toda gran obra literaria: el ejemplo, inconfundible y maravilloso, de una sensibilidad.

Hace unos meses, al presentar **Jean Santeuil**, obra hasta el año pasado inédita de Marcel Proust, titulaba mi charla de introducción "Proust el Admirable". Fué entonces cuando me acordé de aquel místico flamenco cuyo nombre se ha vuelto inseparable para la posteridad de un calificativo idéntico —ya que se lo conoce como Ruysbroeck el Admirable.

Semejante coincidencia, a primera vista fortuita, lo es menos de lo que parece; últimamente, hemos abusado mucho de la palabra "mística", y por lo tanto vacilo en emplearla una vez más para aplicarla a Marcel Proust; no obstante, si dejamos de lado ciertas confrontaciones abusivas que no sirven sino para enredar las doctrinas y los puntos de vista, más allá de los antagonismos del pensamiento o de la expresión, podemos descubrir una analogía mucho más profunda de destino y experiencia.

En el siglo XIV, una época tan revuelta como cualquiera, azotada por la peste negra y al mismo tiempo por los desmanes generalizados de la soldadesca, Ruysbroeck compone unos tratados que versan sobre **Los Grados de Amor y Las Bodas Espirituales del Alma**. Sin embargo, una sociedad, si no mejor de todos modos más consciente que la nuestra, no incrimina al místico medieval cuando se retira a meditar; al contrario, ella necesita de testigos que, delante de Dios, respondan por la verdadera condición humana y en la tierra misma den cuenta exacta de lo que somos en realidad por detrás de las circunstancias y coyunturas momentáneas. De la misma manera, cuando se desprende de los intereses mundanos, Proust realiza en los albores del siglo XX y para todos nosotros un destino que podemos decir ejemplar: él también comprueba que "otra cosa" existe, una cosa a la cual el escritor no duda en sacrificar su cuerpo mortal. "La vida verdadera, escribía a un amigo, la vida verdadera está en otra parte, no en la vida misma, ni tampoco después, sino fuera de ella...", una tras-vida, que desde luego el artista no asimila a una post-vida hecha a semejanza del tiempo, sino que la descubre y ahonda ahora mismo al asumir todas las apariencias, todos los aspectos de las cosas y los seres.

No me toca hacer la apología de Marcel Proust. La obra del escritor basta para defenderlo y el modo como ha organizado su existencia hasta el fin basta también para disculparlo de los reproches que le han sido dirigidos mientras vivía y que, hace poco, ha vuelto a exhibir con más brillo que justicia aquel doctor de un nuevo conformismo, aquel embustero de talento que se llama Jean Paul Sartre.

El hecho de que Proust no haya tropezado durante toda su vida con esas dificultades materiales en medio de las cuales muchos de nosotros tenemos que luchar a diario no invalida su testimonio. Más bien confirma, al contrario, lo que anticipábamos hace poco: las rentas que su padre le legó no han sido para

Proust el pretexto de goces egoístamente reservados sino que le han permitido expresar, fuera del campo agotador de la acción presente y en una forma única, aquellas relaciones que existen entre nosotros y el universo, que tan sólo muy de vez en cuando sospechamos sin tener tiempo en la mayoría de los casos para escudriñarlas. Las rentas que su padre legó a Marcel Proust representan pues un papel análogo a ese mínimo material asegurado que el candidato a las vías místicas encuentra cuando se retira en un monasterio. Son el precio obligado de la vida contemplativa y quizá resulte normal que, en cada oportunidad, se repita el episodio evangélico en el cual Marta, mujer hacendosa y responsable, es escandalizada por la actitud de María, su hermana. No por eso el llamado que María ha escuchado se rinde ante las instancias o los escarnios de Marta.



PROUST

Puede ser que nuestro universo humano se parezca cada día más al que nos han descrito por ejemplo David Rousset en **Los días de nuestra muerte**, Arturo Koestler en **Cero y el Infinito** o Virgilio Gheorghiu en **La hora 25**, puede ser que semejante universo humano en el cual el hombre es negado en cada parte pronto nos agarre a todos y nos aplaste; sin embargo no vamos a reconocerlo como nuestro ni a proclamarnos de acuerdo con él. Sabemos que otro universo existe en que el dolor a veces culmina en alegría, el único universo en último análisis con el cual nos encontramos adaptados, el mismo que Proust se esfuerza en revelarnos.

Muy pronto, en realidad, descubrió Marcel Proust el significado oculto y las obligaciones que llevaba consigo su situación material privilegiada. A los 20 años, nos dice, ya se había desprendido de la vida mundana. El mismo lo afirma mucho más tarde a su amigo Sidney Schiff y, a pesar del escepticismo de algunos críticos, bien sabemos que dice la verdad. Por cierto que el recogimiento absoluto del escritor en sus moradas interiores se hizo por etapas, hasta llegar a la reclusión definitiva de los últimos años. Pero sólo una lectura superficial de **Los placeres y los días**, el primer libro de Proust, escrito en su totalidad antes de los 24 años, puede señalar todavía en esa obra los intereses y preocupaciones de un snob, de un "amateur",

de un ocioso; al contrario, allí se insiste ya única y exclusivamente en lo esencial.

El esnobismo y la mundanidad son constantemente juzgados y ponderados como valores irrisorios de la vida, que atraen tan sólo a Bouvard y Pécuchet, los personajes caricaturescos de Flaubert, llamados por Proust a una segunda vida, tan ridícula, si bien más breve, que la primera. En cuanto a los demás personajes, aquellos en que el autor encarna algo, y a veces mucho, de su propia alma, ellos se mueven en los medios sociales más distinguidos, pero, al mismo tiempo, los vemos acosados por una nostalgia que la enfermedad o la proximidad de la muerte acrecienta y multiplica. Es precisamente la nostalgia de su alma, abolida por la vida social o por lo menos borrada, esfumada. Hombres o mujeres, vizcondes o duquesas, todos se sienten desterrados de sí mismos en medio de la agitación ambiental. Uno de ellos, que se llama Domingo, se encuentra un día esperando a unos convidados suyos, gente tanto de gran cultura como de gran mundo, cuando recibe la visita inesperada de un forastero misterioso que le pide cierre su puerta a los otros convidados, conforme vayan llegando, para quedarse a solas con él: "Soy tu alma, le dice, soy tú mismo"; Domingo vacila y, vencido por sus hábitos, deja que el extraño se vaya para acoger a sus amigos que ya están entrando. Luego, al contarles Domingo su visión, todos se burlarán de su relato diciendo: "Uno no debe permanecer solo nunca, la soledad engendra la melancolía". Pero Proust en cambio, no bien se ha planteado el dilema, ha escogido el partido de su alma; todavía no se ha separado completamente de la sociedad en carne propia, ya lo ha hecho sin embargo en espíritu y paulatinamente se irá desprendiendo de todos los hábitos que le sujetaban a ella. Si le correspondiera darle a Domingo un consejo personal, le diría seguramente: "Uno debe permanecer solo lo más posible, la soledad engendra la verdad".

**Los Placeres y los Días** ha sido dado a la imprenta en 1894. Sabemos hoy día que, en la misma época, Proust ya tenía proyectada una obra de largo vuelo, que abandonó más tarde, en 1900, pero no sin escribir antes más de mil páginas, testimonio suplementario, si fuera necesario, de aquella fidelidad a sí mismo que constituye unas de las características esenciales del autor de **En Busca del Tiempo perdido**. La publicación de los tres volúmenes de **Jean Santeuil**, que se ha llevado a cabo el año pasado, destruye en forma definitiva la leyenda que oscurecía el período llamado mundano de la vida de Marcel Proust. Por lo demás, el escritor, cuando tenía solamente 23 años de edad, ya había señalado la substancia de toda su obra futura, al describirla "como un fresco de una gran amplitud que pintaba la vida sin narrarla, únicamente en su color apasionado, de un modo muy vago y al mismo tiempo muy particular, con un gran poder conmovedor". En cuanto a lo que sigue, casi no es necesario recordar que, una vez muerto su padre y luego después su madre, Proust a los 35 años se aparta del mundo y del presente o, por lo menos, del presente circunstancial y fugitivo, para desbaratar los atroces prestigios del tiempo y, quién sabe, dar por medio del arte una vida eterna a lo que algún día fué y ya ha dejado de ser. Es entonces cuando, como

\* Conferencia pronunciada en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos.



escribe André Maurois, Proust entra en literatura como otros en religión.

A partir de aquella fecha, voluntariamente recluso, al tiempo que apremiado por la enfermedad y la consciencia de la muerte inminente que dejaría su obra sin concluir, el solitario no conoce más universo que una habitación con paredes de corcho, en la cual nada lo distrae de lo que él considera como un deber capaz de exigirle el sacrificio de su vida. En los primeros tiempos sale aún de vez en cuando; lo hace para volver a ver detrás de los cristales de un automóvil "unas zarzarras o los falbalás de tres manzanos en traje de baile bajo un cielo plomizo", semejantes a los primitivamente vistos en la niñez. Lo que conserva de fuerzas lo emplea en esa forma para alimentar su obra, a la cual ha subordinado toda su existencia, y cuando, en los últimos meses, muy débil para arriesgarse a salir, recibe todavía algunos amigos, los abruma con preguntas mientras los va cubriendo con los últimos rayos de su bondad (una bondad ilimitada), trata de obtener de ellos los informes que todavía le hacen falta; hasta su día postrero, como una abeja, va libando y luego con lo recogido hace su miel, algo hasta la fecha inexpresable, pero que él logra milagrosamente expresar. François Mauriac, quien un día, poco antes de que muriera Proust, cenó con él o mejor dicho cenó solo en su presencia, nos habla de "aquella cueva negra, aquella cama en la que el abrigo servía de manta, aquella máscara de cera, a través de la cual parecía que nuestro huésped nos mirara comer, una máscara cuyos cabellos eran lo único que tenía apariencia de vida...".

Un ser extenuado, despojado, consumido ya en vida por su alma y por la obligación que le impone su alma, tal es la imagen ascética con la cual concluimos. Aquellos que siguen reprochando a Proust una vida regalada han de aceptar, por lo menos, que la riqueza no constituyó para él sino un medio para enfrentarse en forma patética con la soledad de un sacrificio cotidiano que sólo la muerte había de concluir. "En diez días no he tomado ni un alimento... y durante esos diez días he dormido un total de más o menos tres horas...". Las cartas de Proust en sus últimos años llevan a cada instante la prueba de "aquella vida reducida y casi vegetativa" que la naturaleza exigía de él: "Anteayer creía haber tocado verdaderamente el fondo del dolor físico (y también moral, ya que mi libro depende de ello; si no, Ud. muy bien puede imaginarse que mi vida misma interesa muy poco)". Así escribe a Jacques Boulanger en 1921. Quince meses más tarde muere, pero entre tanto, y a pesar de su constante debilidad, no ha dejado de enriquecer línea tras línea las pruebas sucesivas de un libro de 4,000 páginas, sin lugar a dudas el más hermoso del siglo XX.

Existen efectivamente dos maneras de considerar la obra de Proust. La primera, adoptada desde luego por los críticos profesionales, mezcla los elogios y las censuras; tiende ante todo a colocar el conjunto en una perspectiva histórica para poder determinar por una parte los aportes originales, las novedades y, por otra las faltas, los límites de la obra; la segunda manera, al contrario, implica una adhesión total tanto del alma y del corazón como de la inteligencia y quizá inclusive de los sentidos. Hace unos meses, cuando se publicó Jean Santeuil ambas actitudes se precisaron nuevamente, más irreductibles que nunca por recaer sobre un libro fragmentario y sin terminar: de un lado los que en el fondo se interesan únicamente por el valor representativo de la obra proustiana y, del otro, aquellos que quieren a Proust por ser Proust sin compararlo con nadie más que con ellos mismos. Apenas necesito indicar que entre

las dos posiciones he escogido la segunda; y es precisamente esta elección la que quisiera explicar ahora, refiriéndome lo más que pueda a los textos mismos del escritor.

Maurice Nadeau ha definido mejor que nadie en el Mercurio de Francia la posición extrema de aquellos admiradores de **En Busca del Tiempo Perdido** que serían al mismo tiempo enemigos de Marcel Proust. No se puede decir que Jean Santeuil haya frustrado sus esperanzas, porque en realidad Nadeau no esperaba nada de este niño en pañales, como dice, que provoca su mal humor y sus sarcasmos. Pues bien, entre burlas y bromas Nadeau exclama: "¿Por qué será que a diferencia de Pascal, Baudelaire o Stendhal, el hombre en Proust nos interesa menos que el artista, que nos encontramos siempre dispuestos a perdonar a André Gide el haberse negado a publicar por la reputación de mundano que tenía Proust su libro: ¿El lado de Swann? Una frase como esta basta para separar definitivamente las dos categorías de lectores que acabo de indicar. Los que permanecen exteriores a Proust, aun cuando dicen que lo admiran y "los que tienen por su obra una afición auténtica y profunda" y encuentran en un nuevo libro nuevas razones de amarlo. Para los últimos efectivamente la obra de Proust es una obra de una notable unidad y Proust uno de los pocos escritores, como Baudelaire por ejemplo (ese mismo Baudelaire, que hemos visto a Nadeau citar para oponerlo a Proust), que resultan infalibles porque escriben exclusivamente para sí mismos. Según Nadeau **Los Placeres y los Días** son un libro sin importancia; el lector amigo de Proust al contrario, descubre ahí un estilo, muy distinto por cierto del estilo proustiano de la madurez, pero ya extraordinariamente firme y acendrado. En cuanto al fondo que el estilo traduce, he tenido oportunidad hace poco de señalar algunas concordancias que desgraciadamente no puedo reproducir aquí.

Reaccionando contra los comentarios primitivos, sensibles, a medida que sajan a luz los ocho tomos de **En Busca del Tiempo perdido** más a los detalles que a la línea general de la obra, los últimos comentaristas han insistido en cambio en el significado global del libro que sostienen los arabescos más sutiles de su arquitectura, pero a consecuencia de esta nueva tendencia algunos se han ido olvidando de los arabescos mismos y, subordinándolo todo a una posible explicación filosófica, han empezado a abstraer de la materia compacta de quince volúmenes las experiencias privilegiadas del **Tiempo Recuperado**, que sin duda alguna la redimen pero antes la asumen con ejemplar paciencia.

La obsesión del tiempo, siempre perdido desde el momento en que el mañana se vuelve hoy y luego ayer, es superada por el narrador de **En Busca del Tiempo Perdido** únicamente en ciertos momentos que no le corresponde evitar ni tampoco multiplicarlos, sino tan sólo cogerlos cuando pasan para tratar de captar su mensaje. Todos tenemos presentes estos momentos claves de la obra proustiana. Es preciso sin embargo que recuerde el más célebre de todos, aquel precisamente que inicia el proceso completo de la búsqueda del pasado, para luego examinarlo en la perspectiva que ahora nos ocupa. A cada instante nuestro yo vuelve a nacer y a morir; hemos dejado de ser lo que un día fuimos y lo que somos actualmente pronto también habremos dejado de serlo. "¿Cómo hacer para gozar del mundo, escribía Proust a la condesa de Noailles, cuando uno lo ve herido y en fuga constante?...". Aislados unos de otros los momentos del tiempo que vivimos, el Tiempo nos devora el alma con aterradora continuidad; a pesar de todo, la seguridad de una permanencia del yo a tra-

vés de los innumerables avatares sucesivos surgirá para Marcel Proust del encuentro con un objeto cualquiera, según normas imposibles de prever y meramente casuales.

Es en el momento en que, un día de invierno triste y apagado, su madre le ofrece en forma desacostumbrada una taza de té y "uno de esos bollos cortos y rollizos que se llaman magdalenas", es en el momento más bien en que el narrador toma un sorbo de té mezclado con unas migajas del bollo, cuando un placer delicioso y desproporcionado con su objeto lo libera de la angustia de vivir y de golpe deja "de sentirse mediocre, contingente, mortal". ¿A qué se debe esa evidencia trastornadora de la felicidad? Tendremos que esperar el último volumen de su obra para que Proust aclare del todo una experiencia que nos ha narrado al principio, es decir a más de tres mil páginas de distancia; entonces, después de resusitar entre tanto la totalidad de su vida, concluirá diciendo que el sabor de la magdalena, al provocar en él el mecanismo de un sinnúmero de asociaciones y al representarle toda su existencia de otra, en tiempos de la niñez, denuncia en la impresión actual algo que ella tiene en común con una impresión antigua y asimismo libera un elemento que no pertenece propiamente a ninguna de las dos impresiones mencionadas y existe fuera de un tiempo determinado, fuera del Tiempo, como testimonio de la única Eternidad que nos sea ahora mismo asequible. **En Busca del Tiempo Perdido** no se justifica, en último análisis, sino por la expresión inequívoca "de un minuto liberado del orden del Tiempo".

Pero cuando, al principio de la obra, el narrador era por primera vez trastornado por el sabor de unas migajas, no llevaba todavía tan lejos el análisis. Sin explicar su alegría por el sentimiento de una evasión fuera del tiempo, se contentaba, felizmente para nosotros, con descubrir que el sabor aquel de la magdalena mojada en el té le traía a la mente una sensación análoga, muy lejana y entre tanto olvidada, que se remontaba hasta su niñez; a partir de dicha concordancia se ponía inmediatamente a resucitar el ambiente de esa niñez y a poblarlo de nuevo: empezaba a elaborar su libro. Ahora bien, es en este punto donde nos separamos de los críticos de los que hablé más arriba. El reproche a su parecer más grave que M. Nadeau hace a J. Santeuil es el siguiente: "Estamos aquí en plena construcción, pero no vemos al arquitecto de la obra. ¿Dónde está? ¿Cuál es su plan? ¿Qué piensa hacer más tarde? Lo ignoramos". Para Nadeau lo que ante todo importa es el resultado final de la búsqueda del Tiempo perdido, la explicación liberadora en la cual es posible enfocar una infinidad de comentarios. ¿Pero quién no se da cuenta que la tentativa misma por liberarse del tiempo no tiene valor, no tiene inclusive razón de ser, sino porque se realiza según las exigencias, normas y vicisitudes de una sensibilidad particular? Sacada del contexto, pensada en términos doctrinales por un metafísico profesional, dicha liberación dejaría de interesarnos, dejaría en absoluto de atañernos; no nos sentimos comprometidos en ella sino porque es Proust quien la experimenta y desarrolla: no cualquier persona puede servirnos de testigo.

"Todo está en el espíritu", apunta el novelista. Esta frase, ilustrada por la experiencia que la sustenta, no significa que el espíritu exista con exclusión del universo. Más bien podemos decir que nuestro pasado se ha ocultado fuera del dominio y alcance de nuestra inteligencia "en algún objeto material que nosotros no sospechamos"; pero ese objeto a su vez es tan sólo materia bruta mientras el espíritu no descubra en él la substancia de la que él mismo, en última instancia, lo cargó



alguna vez. Para quien sabe mirar, "el aspecto de las cosas revela la naturaleza profunda de las cosas". En otros términos, la salvación del espíritu, tal como la hemos definido, tiene como base el conjunto de relaciones que este mismo espíritu sostiene con el universo: aquello que podemos llamar la sensibilidad propia de Marcel Proust, creadora a su vez de un estilo que no se parece a ninguno. No basta que el sabor de una magdalena, la desigualdad de dos adoquines, la audición de una pieza de música, el ruido de una cuchara contra un plato o la rigidez de una servilleta almidonada (me refiero aquí a episodios que los lectores de Proust reconocerán fácilmente), no basta, digo, que esas sensaciones constituyan otras tantas señales que evocan para el narrador, en toda su riqueza perdida, las escenas de su vida anterior. Es también preciso que aquella misma vida anterior haya sido vivida con particular intensidad y que su nostalgia, en cada uno de los casos señalados, se adapte con medios convenientes a los diferentes estados que sucesivamente la encarnaron. Por ser Proust quien escribe, el presente es en cierta manera redimido ya y el tiempo perdido recuperado mucho antes de que la reflexión filosófica se haya apoderado de los minutos de felicidad extratemporal, desde el momento mismo en que el escritor ha logrado liberar por intermedio de la palabra y de la frase la "belleza cautiva" en cada instante de la duración.

Proust restituye a la vida afectiva el lugar primordial que le corresponde. Es a partir de un sabor, de un olor que él recompone "el edificio inmenso del recuerdo", pero, insisto en ello, esa recuperación del pasado presupone, en primer término, el sentimiento agudo de que el medio en el cual hemos pasado nuestra niñez constituye en realidad el único marco adecuado para nuestro conocimiento del mundo y, en segundo término, la creencia en que las cosas y también los seres dependen de la atención que les dedicamos y la calidad de imaginación que nos es propia. "Los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido". No tenemos porvenir o, mejor dicho, nuestro porvenir está incluido en nuestro pasado, no por cierto en las lamentaciones estériles por lo perdido, sino en la tentativa que nos toca hacer para apropiarnos, al menos de modo fragmentario, una visión que ha sido nuestra en otros tiempos, cuando todavía no nos habíamos separado de nuestra alma ni simultáneamente del universo. Para ello, para llevar a cabo "el fecundo trabajo del espíritu sobre sí mismo", toda actividad exterior nos engaña y extravía; no dejamos de traicionarnos sino en el momento en que escogemos la soledad para, con su ayuda, ahondar en nosotros mismos; en otras palabras, la obra de Proust no exige nuestra adhesión únicamente al final, sino también al principio: tanto como su conclusión, son los elementos primitivos que orientan su sensibilidad los que requieren el asentimiento de nuestra propia sensibilidad. Ahora bien, dichos elementos constitutivos los encontramos todos en Jean Santeuil, ese libro que no es tanto una novela como "la esencia misma de una vida recogida sin mezclarle nada".

Nosotros no distinguimos a Marcel Proust tal como es, es decir tal como ve y aprehende la existencia, del novelista tal como escribe. Gran nervioso, pero que pertenece por lo mismo a "aquella familia magnífica y lamentable que constituye la sal de la tierra". El carácter que sus nervios imprimen a su sensibilidad desde su nacimiento, eso mismo es lo que Marcel Proust nos convida a considerar como el substrato de su individuo. Todos, dice, cobijamos en nosotros cierta cantidad de seres distintos unos de otros y "no siempre los más aparentes son los más esenciales". "Cuando la enfermedad haya logrado derri-

barlos todos, uno tras otro, cuando haya desaparecido también cierto filósofo que no se siente feliz sino después de descubrir, entre dos obras, entre dos sensaciones, una parte común (reconocemos en este filósofo un investigador del Tiempo Recobrado), cuando haya desaparecido ese filósofo, muy bien podría ser que el último en desaparecer resulte aquel hombrecito (se trata del niño de otrora) parecido al muñeco que "el óptico de Combray había colocado en su vitrina para indicar qué tiempo hacía, el cual se quitaba su capucha cuando salía el sol y se la volvía a poner cuando amenazaba a llover".

Como lo observaban ya en 1922 el crítico alemán Curtius y el francés Benjamín Crémieux, en *En Busca del Tiempo Perdido* todo irradiaba de Combray, de la niñez de Proust en Combray. En *Jean Santeuil*, Combray también aparece aunque con otro nombre, Etreuilles, siempre dotado de idéntico prestigio. En el principio está la niñez, el verde paraíso, el inocente paraíso del cual nos habla Baudelaire; luego viene el intento de no perder del todo la niñez, de salvar los fragmentos que pueden ser salvados, por la embriaguez, el amor o el ensueño y, una vez que todos esos medios se han revelado efímeros, por la magia de una expresión excepcionalmente apropiada. Proust escribe entonces no para ser leído, sino "para contentarse a sí mismo", único medio en el fondo de provocar en una mente ajena más que el interés, la comunión. En sus estudios sobre el escritor inglés Ruskin, Proust confirma lo que estoy tratando de indicar al respecto. "El hombre genial no puede producir obras inmortales si no las crea a imagen no tanto del ser mortal que lo constituye como del ejemplar de la humanidad que lleva en sí mismo". Ejemplar de la humanidad que posee rasgos singulares, sensibles a través de la diversidad de las obras. Y es la elucidación de esos rasgos singulares permanentes, análogos de un libro a otro, esenciales a cada artista hasta el punto de constituir su visión personal, la que el novelista nos propone como misión y objeto de la crítica. Deleitarse en encontrar en *Jean Santeuil*, como en *Los Placeres y los Días* o en la *Correspondencia* esos caracteres que, una vez reunidos, nos permitirían "reconstituir la vida singular de un escritor con obsesiones tan especiales", deleitarse en eso por consiguiente es permanecer fiel a las intenciones mismas de Proust.

En *Jean Santeuil*, el pueblo de Etreuilles, como en *En Busca del Tiempo Perdido*, el pueblo de Combray, como en *Pastiches y Miscelánea* el pueblo de Illiers, se ordenan en torno a una sola palabra: el Sol. Para Marcel Proust, desde joven condenado a no entrar en contacto directo con la naturaleza, a no mirar los árboles o el cielo sino a través de los cristales de una habitación o de un automóvil, pensar en el sol es suscitar de nuevo, aunque sea por un instante, el paraíso extraviado desde la niñez. Hubo una época, efectivamente, en la que él no deseaba entrar en el paraíso por encontrarse en él naturalmente desde que despertaba, presente en la presencia universal y acorde en cierta manera con el acuerdo universal. Si en su evocación Proust recurre al vocabulario místico, es porque éste es el único que puede traducir el efecto de ese acuerdo y la ecuación de esa presencia. Pues se trata no tanto de transfigurar el uso cotidiano de la palabra, como de atribuir a cada cosa el signo que le corresponde, a cada ser la función que sólo él puede ocupar. "Para Jean Santeuil las cosas no eran todavía una entre muchas otras cosas del mismo género, sino personas separadas cuyo equivalente no existía. El no decía que en el canal estaban unos cisnes, sino los cisnes y en el terreno no una camelia, sino la camelia... Personas distintas tan poco susceptibles de tener un doble en el mundo co-

mo lo eran el propio tío de Juan, su mamá, el jardinero y su casa de Etreuilles".

¿No es cierto que la culpa inicial del hombre ha sido el comer el fruto de la ciencia, es decir trocar el sentido órfico de la particularidad irreductible que posee la forma más humilde o la más ínfima existencia por el placer sórdido de buscar las leyes del género o la especie negando lo particular por el mero provecho de clasificaciones para siempre huérfanas y sin vida? Se nos dice que después del pecado el hombre fué expulsado del paraíso. La historia de Adán no es nada más que nuestra propia historia individual. Es característico que Jean Santeuil a su vez pase en un jardín los únicos momentos paradisiacos que logra salvar de la niñez: la Alegría nace entonces de la economía perturbadora de un mundo en que nada ni nadie ha usurpado su sitio. "El sol reina como Dios el Padre entre los rayos... el jardín es el paraíso y el jardinero un bienaventurado, las mariposas unos angelitos, los miosotis un pedazo de cielo, el cisne el introductor de la sombra y de la luz; he aquí el reino dichoso en el cual nada tenía secreto para nada, el cielo estaba en el fondo de los ríos, el sol a lo largo de las paredes y las hermosas mariposas aleteaban silenciosamente, azules, o blancas y negras con ojos de fuego, surgidas, quién sabe cómo, de entre las flores".

Pero el niño mismo no poseía por mucho tiempo un reino tan perfecto: con más frecuencia de lo que vive las maravillas del día, Jean Santeuil las evoca al amparo del reflejo inicial o postrero que el sol envía como un presagio al amanecer, o que deja arrastrarse al anochecer como un manto de gloria — horas cambiadas del alba y del crepúsculo, cuando la apariencia de las cosas no se afirma sino para esfumarse de nuevo y vacilar todavía entre las tinieblas y la claridad. La niñez tampoco era por consiguiente la estación permanente del paraíso: el hecho de que por momentos él tocaba la felicidad con la mano y que, de repente, una vibración misteriosa le anunciaba que participaba de la naturaleza o del verano, no deja sin embargo de implicar para Jean Santeuil un estado más ordinario de ruptura en el que el sueño ya no logra penetrar completamente la realidad y mantiene más bien el presentimiento que no la presencia del Paraíso. Desde entonces aparece la nostalgia de ese país "de orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad" definido por Baudelaire, muchas veces extraviado hasta en la niñez, sin que podamos dudar de que, en caso de encontrarlo de nuevo, todo en él hablaría a nuestra alma "su dulce idioma nativo", un idioma en el cual el árbol, el animal y el sol intercambian con el hombre unas palabras y silencios universalmente inteligibles.

El privilegio de la niñez era pues al menos el poder de preservar, mejor que las edades que siguen, las imágenes entrevistas y luego borradas de aquél continente en donde nada resultaba imposible. Por más que él experimentaba cierto malestar al reencontrar el aspecto vulgar y racional de la realidad, Jean sabía que le bastaba meterse en la cama y cerrar los ojos para dar nuevamente, y cuantas veces quisiera, "un poco de su pensamiento a lo imposible, a lo prohibido".

Hombre maduro, Jean Santeuil aprenderá todo lo que los libros saben de las distintas regiones de la tierra, un saber defectuoso que en vez de darnos a conocer algo quita a las cosas su misterio y al corazón el ánimo para captar en ellas el milagro de una metamorfosis. Pero existió ante una edad en la que la tierra no era una cosa perfectamente conocida; entonces no le hubiera extrañado a Jean "que un sitio nuevo y real, plantado de árboles y en donde uno podía cavar, se abriera de repente sobre el mundo íreal". Cuando



él veía a su madre bañarse en un baño público en París, la proximidad del Puente de la Concordia no impedía que Jean tuviera el sentimiento de descubrir en ese lugar la entrada de los mares glaciales, la entrada de un mundo fantástico e inédito. Más a menudo en el campo, al pasear por un terraplén un poco elevado, el pequeño personaje de Proust tenía la sensación precisa de que a sus pies se extendía un país nuevo, como "un reino del sol en el cual todo era consagrado al sol", el reino que lo hemos visto explorar hace poco en viajes efímeros.

Fascinado por la verdad de aquel estado de sueño que, dirigido hacia las cosas sensibles, las considera y las toma a su cargo, Proust se propuso más tarde evocarlos. Ya en varias oportunidades, acabamos de verlo, un margen se abre entre el mundo de las maravillas y el niño que empieza a relacionar ese mundo menos con los objetos y seres para él familiares que con algo desconocido, inventado, es decir, descubierto por la imaginación. De todas maneras, la niñez ha sido instintivamente enlazada con un universo radiante de luz, un universo no distinto del universo cotidiano, sino al contrario revelado por y a través del mundo de cada día. Todo está en el pasado, decíamos antes, pero con mayor intensidad en el pasado más remoto. En aquel tiempo las contradicciones del corazón y del espíritu, de la miseria y de la muerte, no tenían poder alguno y si lo hemos extraviado para siempre, cualquier oportunidad impensada nos lo puede restituir, ya que a partir de ella nosotros podemos, por medio de una técnica especial de atención, evocar el pasado y ya en esta forma salvarlo.

"En algunos estados del alma, escribía medio siglo antes Baudelaire, en algunos estados del alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela por completo en el espectáculo, por más ordinario que sea, que tenemos a la vista, el cual se vuelve el símbolo de toda la existencia". Proust a su vez dirá: "Una hora es más que una hora; es un recipiente lleno de perfumes, de sonidos, proyectos y climas". Estado de plenitud que algún día ha sido o será, y en todos los casos constituye, fuera del tiempo, que pasa el estado natural del alma. Proust nos recuerda, después de Baudelaire, que valemos no tanto por la calidad de nuestros juicios sino por la de nuestras imágenes. Vivimos en un universo destruido o por lo menos disperso, en el que las exigencias utilitarias nos obligan a conservar de los objetos y de los seres únicamente lo que de ellos nos sirve; un universo que, por lo mismo y a pesar de las apariencias bonachonas que sigue tomando a veces, es el preludio del universo de los esclavos, del universo de los campos de concentración donde precisamente se realiza hasta el absurdo la reducción del hombre a una función inmediata. Si Proust les parece a muchas personas tan inactual es porque ellas en el fondo han adherido a la sociedad considerada como inevitable de los robots, una sociedad en la que los ruidos ensordecedores de los altoparlantes empiezan a ahogar, antes de ser oída, la palabra simplemente humana. Para nosotros en cambio, Proust es una advertencia que podría convertirse en salvaguardia.

Efectivamente, no se trata tanto de coleccionar unas imágenes de niñez para reconstituir y transcribir lo que ha sido y no volverá, como de colocarnos nuevamente, aun en forma parcial o precaria, en condiciones de hacer surgir un acuerdo análogo al acuerdo primitivo. En los intervalos, por más reducidos que sean, de nuestros conflictos materiales, tenemos la intuición de aquella otra cosa, incluida toda ella en el rincón del mundo que

tenemos a nuestro alcance, y a la cual, como lo apuntamos al principio, Proust ha sacrificado sus posibilidades puramente terrestres. "La actividad de resurrección que reúne el presente con el pasado" y que hace por ejemplo "de la mirada enmohecida de los ancianos" "un telescopio de lo invisible", esa actividad que Proust, al salir de la adolescencia, descubría con especial emoción en los ojos de la princesa Matilda Bonaparte, la prima de Napoleón III, esa actividad, pues, es el corolario de una actitud fundamental en Proust desde sus primeros años: la actitud contemplativa — no una contemplación propiamente mística, la conciencia volviéndose hacia adentro en busca del ser más interior a ella misma, sino la contemplación que se clava en un aspecto del mundo para agotar su substancia.

Cuando Proust tenía unos 20 años paseaba por un jardín acompañado del músico Reynaldo Hahn; después de caminar entre rosales en flor, dijo de golpe a su amigo: "¿Se molestará usted si me quedo un poco atrás? Quisiera volver a ver los rosales". Hahn se paseó solo largo rato; cuando regresó Proust seguía mirando las rosas fija y atentamente. "Yo sentía, apunta Reynaldo Hahn, que él me oía venir, que me veía, pero que no quería ni hablar ni moverse. Pasé sin pronunciar ni una palabra..."; fué solamente unos minutos más tarde cuando el observador llamó a su amigo y se reunió con él. En la contemplación, la sensación se enriquece de toda la riqueza espiritual del hombre que contempla. Desde entonces la materia expresa el espíritu y reencuentra aquella unidad que antes dicho le habían quitado las nociones utilitarias de la vida ordinaria. Si en cada página de su obra Proust recurre a la metáfora, fuente eterna de toda poesía, lo hace para traducir y transmitir semejante realidad reconquistada. Las metáforas de Proust son innumerables. Simplemente indicadas o larga y milagrosamente desarrolladas, atestiguan precisamente que por medio de una verdadera atención un "espectáculo ordinario" puede transformarse en visión, es decir, resumir el universo y al mismo tiempo recuperar su irreducible individualidad. El tiempo, tanto como el espacio, son vencidos, penetrados de alma, "en una misteriosa y profunda unidad".

A los 16 años, prematuramente consciente de lo que voy indicando, Proust, todavía colegial, podía escribir: "Incapaz de vencer las cosas usuales, como la naturaleza, las he revestido de mi alma y de imágenes íntimas o espléndidas". Más tarde dedicará su vida entera a reconciliar en esa forma los fragmentos extraviados del universo. He aquí cómo, por ejemplo, un pescado que él está comiendo se transforma y exalta en su libro: "...estábamos almorzando y del odre de cuero de un limón derramábamos unas cuantas gotas de oro sobre dos lenguados que dejaron luego en nuestros platos el penacho de sus espinas rizado como una pluma y vibrante como una cítara..." En cuanto a los seres, la imaginación les confiere de inmediato un significado profundo y religioso. Es así cómo un conductor de automóvil en el timón es asimilado a uno de "aquellos santos de las puertas de las catedrales" que tienen como un símbolo el atributo de su destino: "¡ojalá el timón de dirección del joven mecánico que me lleva sea siempre el símbolo de su talento y no la prefiguración de su suplicio!..." Todos aquellos que han leído a Proust pensarán ahí mismo en muchos otros ejemplos igualmente hermosos o, lo que viene a ser lo mismo, igualmente cargados de verdad.

Pero el tiempo, de todas maneras, es más difícil de reducir que el espacio; es por el tiempo sobre todo que adherimos a los seres

que queremos con ternura o con amor; ahora bien, los seres envejecen, la ternura es olvidadiza y el amor variable. Ya antes de morir su abuela, su padre y su madre, Proust vivió con la evidencia de la muerte. Para que vivamos nosotros tienen que transformarse y abolirse los seres que han presenciado nuestro nacimiento y acompañado nuestra niñez. Mientras Jean Santeuil se volvía un hombre, el Sr. Santeuil y su esposa se han vuelto unos ancianos que se inclinan hacia la tumba: "la obra de vida y de muerte, la obra del tiempo no se detenía", tales son las palabras con las que concluye la novela. Y si en *Los Placeres y los Días*, vemos a una muchacha provocar por el desorden de su conducta el fin prematuro de su madre, si en *Pastiches y Miscelánea* vemos a un joven que sin embargo la quiere con ternura, matar también, y esta vez con mano propia, a la mujer que le ha dado la vida, es porque todos, en último análisis, y aún cuando lo olvidamos, por el simple hecho de vivir como parricidas y "qué alegría, qué razón de vivir, qué vida pueden resistir semejante visión?".

En cuanto a las personas menos apegadas a él y a quienes Proust conoce, las vemos igualmente seguir con alucinante precisión las etapas de aquella transformación temporal que la muerte, un día u otro, concluye. Swann, el amateur mundano, que al principio de *En Busca del Tiempo Perdido* es admitido en la mejor sociedad parisina, se enamora luego, y con el amor, si bien vive un tiempo una vida más intensa, inicia también su decadencia. Swann se casa con Odette cuando ya no la quiere; paulatinamente va renunciando a sus amigos del Faubourg St. Germain, por culpa precisamente de su mujer que ellos no aceptan. Empieza a frecuentar ambientes burgueses que antes despreciaba, sus opiniones políticas y su judaísmo, durante el asunto Dreyfuss, lo aislan aún más. Tan sólo unos cuantos aristócratas lo siguen recibiendo, pero el día en que, ya hecho un anciano, él les viene a decir que se va a morir, esos mismos amigos, el duque y la duquesa de Guermantes, lo compadecen un poco, muy poco, y lo abandonan para irse a un baile donde los esperan. Un poco más tarde aprenderemos que Swann ha muerto completamente olvidado. Paralelamente, la Dama vestida de color de rosa que el narrador vió de niño en casa de su propio tío se ha convertido, con el nombre de miss Sacripan y luego de Odette de Crécy, en una "cocotte" muy de moda. Es entonces cuando Swann la conoce, se enamora y termina casándose con ella. Después de la muerte de Swann, Odette sigue el curso de su ascensión social y se ennoblece al contraer nuevo matrimonio con el señor de Forcheville; pero mientras va ascendiendo en la escala social, ella también ha envejecido y en el horizonte vemos ya florecer la estrella de su nieta, la señorita de Saint Loup.

El amor, por fin, es igualmente la víctima del tiempo, no sólo porque el ser querido envejece por sí mismo, sino porque envejece primero en nosotros y dejamos de querer hoy día lo que ayer queríamos. El amor para Proust es esencialmente subjetivo. "Lo maravilloso en la felicidad ajena, decía a un amigo suyo, es que uno puede creer en ella". Es más difícil creer en la propia, y ya en *Los Placeres y los Días* como en *Jean Santeuil* sabemos que Proust, por más que el amor lo reconciliara a veces con el mundo, no podía olvidar, aun en el momento en que empezaba a amar, que su amor no iba a durar siempre y que, en un porvenir quizá próximo, el dudaría de haber podido reunir en una persona determinada, hoy día sin embargo in-



# EL ULTRAJE

Este cuento, con el título de "Ah, los Pino!", fué premiado en el concurso "El Mejor Cuento Corto", auspiciado por el diario "La Prensa", de Lima, a fines del año pasado.

Fué ciertamente una explosión. A par que Antonio y Fausta cogían a su mismo padre, Guillermina, la nueva hija derribada por uno de los golpes, habíase repuesto y se daba ya a tener las piernas de ese hombre indomeñable; y en lo alto, en la llama de los visajes iracundos, Santiago, el mayor de los hermanos, ojeaba aterrado al viejo Pino y aprontaba su puño muchas veces, llevándole atrás a fin de castigar, salvaje y sañudo, a quien osara tundir a la madre de todos ellos.

—¡Papá, papá...! —se escuchaba por doquiera.

—¡Calla! —decía alguien, quizá Antonio, quizá Guillermina—. ¡Cállate ya...!

Y Fausta igualmente prorrumpía:

—Pero tú... ¡Mamá!

Con su cenecño corpazo, Santiago podía mirarse en los ojos de su padre, mirarse a una misma altura y decir que nada hallaba, que el mismo odio era cosa de vergüenza.

—¡Afuera! —voceaba Antonio—. ¡Shanti, Fausta, Guilli: echémosle afuera!

En verdad que no rugían así, zagueros uno de otro, sino tejiendo confusa maraña, arrojando voces que podían cruzarse cual espadas, mordiscarse y escupirse. En un instante, empero, el demonio del viejo Pino, preso como estaba de sus cuatro hijos, escurrióse en pos de su mujer y los llevó consigo: los levantó con brazos y piernas y se desplazó jadeando y echando espumarajos.

—¡Dime que yo fuí! ¡Dimelo! —aulló hacia su mujer.

La increpó cual si estuviera lúcida ella. Y todavía le desquició más la traza de la Mariana, que se había sentado en el lecho y, cogida a su vientre, donde recibiera el golpazo, aspeaba las manos, deformaba sus labios, como en pos de resuello, y torcía los ojos con abrasado fervor.

—¿Quién dice que yo no trabajo? —volvió a estallar el Pino.

—¡Pero no tienes derecho a maltratarla! —dijo Fausta—. ¡Tú no la quieres...! ¡No la has querido nunca...!

Santiago exigió de Fausta menguar su voz y retuvo en una mano la camisa del viejo. A seguida, y de nuevo, luchó por hundir su puño en la llameante boca; mas se lo impidió el horror, como si al hacerlo fuera a morir, y hasta se le vinieron lágrimas y fué sacudido por ríos lacerantes.

—¿Por qué golpeas a mamá? —mendigó—. ¡Dijiste que ya nunca más el otro día!

Santiago se alejó, así de conturbado, sin ver a Guillermina ladear sollozando el rostro de la madre, inmóvil en el lecho y ocultos sus ojos o sus lágrimas; pero fué la Mariana llamada tantas veces que, en fin, en raptó de vergüenza o desdén, dió a su hija un manotazo y la tendió delante de los hombres, se diría a fin de que Antonio le asantara un puntapié haciéndola callar.

—¿Quieres que muera mamá? —rugió Fausta, alzada ella entre el padre y Santiago.

—¡QUE MUERA! —maldijo el viejo—. ¿Quién ha trabajado, quién levantó el trapiche?

Fausta dió un respingo.

—¡El trapiche fué de mi madre! Cada vez que se habla de limpiarlo bramas como un toro... ¿O es que ya vendiste las pie-

zas? ¡Hace años que no trabajas en nada y que el trapiche no existe!

—Ah, ¿tú también...? —jadeó el padre.

Jadeó y, zafándose de un ademán, dióle un perverso puñetazo. La vacilante Fausta acabó enredosa en la pared, mas cuando el viejo avanzó a escarmentarla, ella, al punto arisca y salvaje, hundióle las uñas y buscaron sus dientes aquel brazo irresistible. Y Santiago se abalanzó sobre su padre, esta vez sí a deshacerle. De nuevo, empero, el vocerío que sintió fué quizá artificial, creado y mantenido por alguien que buscaba su inacción; vió a una irrealidad bañar los semblantes y a las voces que no cuajaban en una frase que le volviera a su añosa vida: sí, el espanto le detuvo; y cuando ya no quiso hundir el puño en la nuca, sino en la

## Por C. E. Zavaleta

jadeante y ardorosa espalda, apenas si pudo cogerle un brazo y echarse a remecerlo.

—¡Ya no... ya no! —dijo, y cada vez le maneaba una implacable tristeza.

Y, sin embargo, el padre siguió maldiciendo y manoteando a Fausta; tiró de ella, alzó las rodillas golpeándola en los pechos y en el vientre, cual si la vejara por no carecer de sexo, y, luego, cuando húbose ella inclinado, perdido ya el aliento, la remeció fieramente de los cabellos.

—¡PAPA...! —chilló, entonces, Guillermina, indecisa entre ir a contener al viejo o auxiliar ahincadamente a su madre (la cual no tenía aún resuello), indecisa por la impotencia de elegir la destrucción de uno de ellos. Guillermina, no obstante, sólo había escandalizado cuando Antonio se alejó del grupo a fin de tomar impulso y caer sobre su padre, y cuando Santiago se había dicho que el castigo llegaba ya sobre quien lo merecía, si bien no por mano suya. Cual si apenas hubiérase alejado a ocluir sus ojos y renunciar a la vista del culpable, volvióse Antonio y asestóle al viejo un puñetazo que resonó en su pecho como en banco de arena, y deshízole el semblante. Había en él asombro, furia, aun amor que rechazaba serlo, y Antonio tuvo que darle un empujón y defenderse de su mirada, en tanto que el hermano mayor, siguiendo el nuevo ejemplo, trababa un pie del viejo y caía éste en un baúl, pensando luego Santiago que, allá, a lo lejos, en su recuerdo, el padre había reído alguna vez, habíale besado en las sienes, y, en su convivir de muchos años, había confesado que era de su mujer, de la madre de Santiago, de quien había copiado el beso y la risa.

De súbito, llególe un vozarrón.

—¡Dénle duro! —escupió y remolineó Fausta, salida ya al patio—. ¡Ni siquiera ha querido casarse con mamá...! ¡Péguenle y lárquenlo de La Pampa!

Juntadas salieron sus frases con su saliva y sus cabellos, y se hicieron largos objetos muy viscosos.

—¡Ajá! —clamó el viejo Pino, ahora de pie ante sus hijos—. ¿Con que vienen a pegarme...? ¡Salgan aquí! —aulló fugando al patio—. ¡Los dos, los dos, y las malditas de sus hermanas...!

Los hijos salieron al patio de polvo y ma-



leza. Bajo el aire incendiado por el sol estaba el madero del antiguo trapiche, cogido a un soporte que se uncía, en un tiempo, a los bueyes, y molía la caña hundida en el intersticio de dos cilindros de bronce, regados hoy por el suelo. Ahí estaban los canchales de cemento y la pequeña poza donde solía recogerse el jugo; mas hoy la familia Pino vivía entre piezas de metal y caminaba impasible viendo a la casona —donde antaño vomitó bagazo el trapiche y se le juntaba en cerrales a fin de quemarle en el horno— invadida por la maleza y a los pedazos de hierro disueltos y engullidos por el polvo.

—¡Yo hice todo esto! —señaló hacia el patio un brazo enloquecido—. Trabajé cuando esa madre de ustedes no tenía un centavo... ¡Yo hacía la chancaca y la vendía después de ir a Marcopampa, a cosechar la caña para traerla en burros...!

—Pero, ¿por qué está así? —dijo Santiago—. Cuando yo tenía trece años dejamos de moler caña, estando bueno el trapiche. ¿Por qué?

Fausta se dió a atizar nuevamente a sus hermanos.

—No quiere que ustedes revisen la maquinaria —dijo—. No quiere verlos trabajar. Y a mamá le han dicho que tiene un tumor en el vientre, ahí donde él la golpea.

El viejo, por respuesta, escupió en el centro del patio, arrojó su maltrecho saco y alistó y desnudó sus brazos.

—¡Así, vengan, condenados! —rugió.

—¡Y todavía tiene otra mujer! —añadió la implacable Fausta.

Santiago volvió a decirse que entre padre e hija flotaba un desafío, una oscura y aleve decisión de carcomerse. Lanzóse, pues, el viejo hacia Fausta, pero Santiago y Antonio, negándole paso, diéronse a despedazarle. Sostenía Santiago sus lágrimas como con sus manos, golpeando cual un autómatas, recibiendo a pie los manotazos y olvidándose de la mañana y del sol: así, su arrepentimiento le adormiló por fin. Antonio, en cambio, saltaba indignado sobre el viejo, le remecía a puntapiés e incitaba a su her-

(Pasa a la pág. 27).



# LAS LETRAS DE LOS SIGLOS DE ORO,

## consideradas en Lima por Rodrigo de Carvajal y Robles (1627-1631)

Esta comunicación, presentada a las Jornadas de Lengua y Literatura Hispánico-americana de la Universidad de Salamanca, tiene como fin mostrar (en un caso concreto) de qué suerte la poesía de nuestros Siglos de Oro se desarrolló a la par en España y en los Virreinos de América. El poeta que vivía en la tierra nueva, nacido en suelo español o americano, seguía las "modas" literarias con el mismo interés apasionado que el que escribía en Madrid o en cualquier ciudad de la España metropolitana. Leía a los otros poetas y creaba a la vez su propia obra en parecidas condiciones. Tal resultado fué precedido de un período en el que la vida cultural española arraigó en el mundo nuevo, diferente según las condiciones de cada región. Pero el tiempo en que se consiguió esta paridad fué relativamente corto. Aquí voy a examinar uno de estos casos, que he tenido ocasión de estudiar detenidamente: es el del poeta antequerano-limeño Rodrigo de Carvajal y Robles.

**E**L relato de la vida de este Rodrigo de Carvajal es la historia de un español que perteneció a dos mundos; él fué uno entre los muchos que vieron la luz primera en las tierras de España y que luego vivieron la plenitud fructuosa de su existencia en el suelo americano. La concepción arraigó en la carne y en la mente, y los hijos y los libros quedaron para servir de testimonio a la continuidad de la creación del hombre en las nuevas tierras. Español y americano conjuntamente no encontró fácil acomodo en las páginas de la historia literaria por esta misma dualidad. Hombre de su tiempo, escribió la obra que correspondía a su circunstancia, y pereció con ella. No fué figura excepcional que por algún aspecto se alzara de entre el común de sus contemporáneos. Uno entre muchos, su biografía es el índice de la vida de aquellas gentes que un día, a bordo de la nave, veían alejarse en el horizonte las costas de España rumbo a un mundo donde toda aventura era posible. Nacido hacia 1580 en Antequera, pasa a Indias a fin de siglo después de haber recibido probablemente formación literaria en el aula de Humanidades de su ciudad. Vive en el Perú, y acude a la defensa de las costas contra los ataques holandeses. Fué depositario general de Arequipa y Corregidor de Moquegua. Casó dos veces: la primera con Juana de la Torre, nieta de uno de los trece de la isla del Gallo; la segunda con Isabel de Vera, hija del licenciado don García de la Vera. Publicó dos obras fundamentales: el Poema heroico del asalto y conquista de Antequera, impreso por Jerónimo de Contreras en Lima el año 1627, (2) y las Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Perú al nacimiento del serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos de Austria, que se imprimió en la misma oficina de Contreras el año de 1632. (3)

Mi propósito es comentar algunas de las alusiones que el poeta tiene esparcidas en dos partes de estos libros respecto a otros autores que escribían en España en su tiempo, y de ellas he de deducir aquella relación a que me refería en un principio. Los datos iniciales son los siguientes: Hacia 1598 llega Carvajal al Perú; en 1627 edita el Poema y en 1632, las Fiestas.

Los textos a que he de aludir proceden de estas dos obras. No se trata de libros de erudición sobre la poesía, sino del procedimiento frecuente en poemas épicos y narrativos como son los mencionados, de interrumpir el curso de la obra para ofrecer una lista, casi siempre elogiosa, de los poetas del tiempo. En el caso del Poema es el mago Albarín el que, mediante el artificio de una cueva mágica a la que acuden Enrique de Guzmán, conde de Niebla, Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar, y Rodrigo de Narváez, enseña a los caballeros unas pinturas que representan los varones ilustres del tiempo futuro:

Estas bellas estampas el traslado  
son de aquellos clarísimos varones  
que en un siglo, del cielo deseado,  
mostrarán sus gallardos corazones.

(Canto X, est. 2)

Hay estampas literarias de toda suerte: el Rey, cortesanos, capitanes, y también gente de letras. Por otra parte, un artificio diferente sos-

tiene las otras alusiones en las Fiestas. Se trata de un carro que desfila en la fiesta de la Universidad con ocasión de las alegrías populares que se celebran por el Príncipe. Ambas relaciones nos interesan por ofrecernos listas de poetas cuya obra pudo conocer Carvajal, y que pudieron influir sobre los gustos del mismo. (Ya he dicho que las citas son parciales, y no abarcan el conjunto de la cuestión sino sólo la parte suficiente para mostrar mi propósito) (4). Carvajal no estaba aislado en Indias como parece que sería de esperar por las distancias y por la escasez de medios de comunicación. Puede decirse que el espíritu obra milagros, y éste es un caso en que se vence el alejamiento por esta decidida voluntad de formar parte de esta unidad cultural que llevaban consigo los españoles donde quiera que fuesen. Carvajal, al cabo de treinta años de estar en el Perú, ha de hablar de nuestras letras como si estuviese en la misma capital de la Monarquía.

Por

Francisco LOPEZ ESTRADA

II

Por de pronto, Carvajal señala la vía Garcilaso-Herrera-Góngora de nuestra lírica culta. Flanqueando la misma, según el gusto de Carvajal están los dos poetas épicos cantores de las grandes hazañas peninsulares: Camoes y Ercilla:

De éstos era el valiente caballero  
Garci Lasso el divino, y el suave  
Luis de Camoes, y el grave  
Hernando de Herrera,  
y el que Arauco fiero  
don Alonso de Ercilla cantó el viro  
en la orilla del ancho Biobío.

(Silva XIII, 325-331).

Luego sigue la dolida noticia de la muerte del gran cordobés:

Y el cordobés, más digno que Lucano  
de eterna fama, Góngora divino,  
por quien parece al Betis cristalino  
poco el humor que vierte  
para llorar su muerte.

(Idem. versos 332-336).

Y a continuación, el elogio de Lope de Vega:

Y aquel prodigio ufano  
de la naturaleza  
y padre de la lengua castellana,  
que por su Vega llana  
no hay tropezón ni hoja de aspereza  
que impida su belleza  
ni que la envidia tope,  
porque el divino Lope  
la cultiva y escarda, de manera  
que siempre es una fértil primavera

(Idem. Versos 337-346).

En el Poema el orden es inverso en la gran pareja:

De un divino Luis por quien famosa  
más Córdoba será, que por Lucano,  
y la casa de Góngora dichosa,  
por la luz de su ingenio soberano;  
admirará la lira artificiosa,  
que no querrá cantar en canto llano,  
porque solo merezca conocello  
aquel que fuere digno de entendello.

Mas de un Lope de Vega el campo raso  
tan ameno será que de sus flores  
se coronan las nueve del Parnaso  
por ver la variedad de sus colores;  
pasará del Oriente hasta el Ocaso  
la plena suavidad de sus olores,  
y, a pesar de la envidia, más fragancia  
con las flores dará su elegancia.

(Canto X, 77-78)

Al que sigue el elogio de don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache:

El Príncipe famoso de Esquilache  
don Francisco de Borja dará precio

al canto de su voz porque no tache  
tan divino ejercicio el vulgo necio;  
no habrá heroico valor que no despache  
para dar a esta ciencia más aprecio  
desde su raro ingenio a su poema,  
porque a su autoridad le envidia tema.

(Idem, 79).

Un poco más adelante menciona a don Antonio Hurtado de Mendoza y a don Francisco de Quevedo:

A don Antonio Hurtado de Mendoza  
ofrecerán las musas vasallaje,  
porque verán que Apolo se alborozó  
con el nuevo primor de su lenguaje;  
Apolo ha de ofrecerle su carroza  
para que haga próspero viaje,  
y él no la aceptará porque más solo  
en su voz correrá que corre Apolo.

Cursará un don Francisco de Quevedo  
la Corte de Madrid que por asombro  
del mundo le señala con el dedo  
la muda admiración frunciendo el hombro:  
hablar en su alabanza ya no puedo  
aunque con singular amor lo nombro,  
porque a su ingenio superior no alcanza  
todo lo superior del alabanza.

(Idem, 84-85)

A éstos sigue un grupo de autores de comedias:

Un Luis Vélez, divino, de Guevara,  
gloria de la eminente Andalucía,  
y don Juan de Alarcón la invención rara  
realzarán de la cómica poesía;  
mas del Enciso ilustre la voz clara  
don Diego, ha de ser gloria de Talía;  
y entre varones, el doctor loable  
Mira de Mescua se hará admirable.

(Idem., 86).

Y al fin de la relación menciona a los ingenios antequeranos que han de honrar a su ciudad a principios del siglo XVII:

Mira de los ingenios de Antequera  
al Doctor Agustín que de Tejada  
el apellido hasta el cielo espera  
volar sobre su pluma celebrada:  
y el milagro también de quella era  
Luis Martín de Plaza que aplazada  
desde agora su lira tiene Apolo  
para elevar al uno y otro polo.

(Idem., 125).

En la estrofa siguiente se refiere al doctor Francisco de Salazar Durango y al doctor Francisco de Amaya, que no presentan interés para nuestro fin. Y luego sigue con el doctor Alonso de Sarzosa, y al mediar la estrofa vuelve a citar los poetas:

Y el celebrado Pedro de Espinosa,  
y el Maestro sin manos importante  
Juan de Aguilar, y el Mesa Juan Bautista  
de Apolo han de ilustrar la sacra lista.

Y acaba la relación con la ninfa antequerana:

Otra décima ninfa de Parnaso  
Antequera dará que al mundo eleve  
en aquel siglo desde Oriente a Ocaso,  
porque valdrá más sola que las nueve;  
serán sus versos confusión del Tasso,  
y del labio mejor que en Pindo bebe,  
para dar a sus claros Alarcones  
deña Cristobalina más blasones.

(Idem., 128).

Estos poetas, escogidos de entre los que se citan en este lugar del Poema, me son suficientes para que, del comentario de las referencias de Carvajal, resulten las conclusiones que busco.

III

Voy a proceder a su examen uno por uno intentando documentar en cada caso qué es lo que Carvajal pudo conocer de cada uno de ellos. LUIS DE GONGORA Y ARGOTE (1561-1627). La mención de Góngora fué escrita antes de julio de 1626 (fecha de la aprobación del Poema por Fray Francisco de la Serua); aunque se su-



ponga que esta parte de los elogios se añadiese a última hora, siempre se hizo antes de la impresión del libro, cuya tasa está fechada en junio de 1627. No pudo por tanto Carvajal conocer la impresión de las Obras en verso... que llevó a cabo Juan López de Vicuña el mismo año de la muerte del cordobés. Puesto que Carvajal faltaba de España desde fines del siglo XVI, la obra mayor de Góngora tendría su difusión por el nuevo mundo lo mismo que en España por copias manuscritas, ya que las alusiones de nuestro poeta concuerdan mejor con el carácter de los grandes poemas que con las composiciones que pudiera haber leído en las Flores de Espinosa y en los Romanceros. Al publicar en 1632 las Fiestas (que se refieren a hechos de fines de 1630 y principios de 1631) Carvajal se duele de la muerte del poeta, acaecida en Córdoba en el 23 de mayo de 1627.

**LOPE DE VEGA (1562-1635).** Carvajal pudo conocer la mayor parte de la obra lírica y en prosa de Lope, así como sus comedias. El elogio del POEMA alude a la envidia que suscitó Lope con la mención de las flores cuya aroma suave llega hasta América; aun cuando es un tópico de expresión muy usado en estos casos, resulta probable que se trate de una alusión al emblema de la Expostulatio Spongiae (Madrid, 1618) en el que Lope viene representado por unas rosas de la "vega" y Pedro Torres de Rámila por un escarabajo que muere por el aroma. Ocurrió que, llegado a España desde Lima el POEMA (cuya última fecha que figura en el mismo es, como dijimos, la de junio de 1627), Lope leyó la obra, y en el "Laurel de Apolo" (Madrid, 1630) se acordó de Carvajal, y le dedicó el siguiente elogio:

Aquí con alta pluma don Rodrigo de Carvajal y Robles describiendo la famosa conquista de Antequera halló la fama y la llevó consigo, tantas regiones penetrando y viendo que del Betis le trujo a la ribera; y haciendo por su hijo festivo regocijo las bellas ninfas el laurel partieron, y como ya sus dulces Musas vieron restituidas a su patria amada tomó la pluma Amor, Marte la espada.

(Silva II, pág. 14).

Bien poco tardó en llegar a América el "Laurel de Apolo" pues en el castizo elogio que fray Fulgencio Maldonado hace de Carvajal al frente de las "Fiestas" copia el texto de Lope según figura en el libro impreso, y se vuelca en los siguientes elogios del Fénix:

"Así sintió y así dijo de vuestra merced el Homero, el Plauto, el Terencio, el Píndaro español, que en todos éstos le hallan el espíritu a Lope de Vega, varones grandes; y yo dijera que tiene el de todos juntos; ni temería censura de desapasionados si añadiese que cuanto ameno, cuanto robusto, cuanto florido, cuanto grave se halla repartido de buenas letras en modernos y antiguos, se ve en una admirable armonía en solo este ingenio".

(Ed. López Estrada, pág. 6).

Y en este mismo libro de las Fiestas Carvajal le dedicó los versos que antes transcribí, por los que agradece al gran poeta de Madrid el que lo recuerde con aquel elogio un tanto anodino.

**FRANCISCO DE QUEVEDO (1580-1645).** Quevedo, en la época en que Carvajal escribe su elogio, había pasado por la prueba del destierro pero con el nuevo rey Felipe IV estaba otra vez en favor. No se puede desentrañar qué obras fueron las que Carvajal pudo haber leído para proclamar el "ingenio superior" que asombraba la Corte de Madrid. Varias obras de Quevedo habían aparecido antes de 1627 en que se imprimió el POEMA, pero las características del gran autor madrileño llevan en su primera aparición impresa el mismo año de 1627 en Barcelona, Valencia y Zaragoza, y después de otras, con el título de Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio en 1631. Estos Sueños fueron compuestos de 1603 a 1614, y es probable que la admiración del antequerano hubiese sido suscitada por alguna de las copias que llegarían a América. En 1626 se publicó el Buscón, otro libro fundamental de Quevedo, que era conocido manuscrito de mucho antes. Si repasamos las obras impresas antes de 1627, no encontramos entre ellas creaciones como para que Carvajal se desatara en el elogio de esta octava. La fama de Quevedo, pues, se había extendido por América, y es de suponer que ésta iba acom-

pañada de la curiosidad hacia estas obras que leía con asombro la Corte de Madrid.

**FRANCISCO DE BORJA, PRINCIPE DE ESQUILACHE (1577?-1658).** En esta ocasión el Príncipe de Esquilache ejerció su influjo en la misma Lima puesto que ocupó el Virreinato del Perú de 1615 a 1622. La presencia de un Virrey poeta animaría a los escritores, y señala Carvajal que da precio al canto de su voz para que el vulgo no tache el ejercicio de las letras. El interés de la octava (a más del elogio que era de esperar por las circunstancias políticas y sociales del caso) se encuentra en que existe una alusión a un Poema del Príncipe, que bien pudiera ser el de la "Nápoles recuperada por el rey Alfonso", que se imprimió en Zaragoza, 1651, y que si fué así, esaba ya compuesto en 1627.

**AUTORES DE COMEDIAS.** Ya me referiré en su día a la abundancia de citas de autores de comedias que figuran en Carvajal; en esta comunicación quiero señalar éstos, que con ayuda del libro de Guillermo Lohmann Villena sobre El arte dramático en Lima durante el Virreinato (Madrid, 1945) pueden servir para ilustrar mi propósito:

**ANTONIO HURTADO DE MENDOZA (1586-1644).** Carvajal se refiere a este autor, además de la estrofa antes referida, en unos versos de sus Fiestas:

Dieron a la ciudad liberalmente dos comedias, que fueron aplaudidas porque fueron oídas no sólo del concurso de la gente, sino también del Conde y de la Audiencia, y honrada aquella acción con su asistencia.

Una fué del "galán de la plumilla", donde la maravilla de su donaire en el gracejo, como de su elegancia en el lenguaje, aquel, valiente espíritu que ultraje se ha hecho de la envidia, por quien goza, don Antonio Hurtado de Mendoza, tanta capacidad, que en el Consejo del secreto más grave el Monarca español le da la llave.

(Silva V, versos 76-91).

Por estos versos sabemos que Carvajal conocía el que Hurtado de Mendoza fuese secretario del Rey, cargo que tenía desde 1623. Las obras de este poeta se publicaron póstumas en 1690, y como en la octava del POEMA parece que Carvajal se refiere más bien a la obra lírica, resulta que ésta era conocida en América antes de 1627. Por otra parte, las comedias de este autor fueron representadas en América en 1611, en 1630 (a que se refiere Carvajal) y en 1635; al menos de estas representaciones tenemos noticias. (6)

**LUIS VELEZ DE GUEVARA (1579-1644).** El ecijano aparece despachado con una breve mención de "gloria de la eminente Andalucía"; hay noticias de que sus obras se representaron en 1614, acaso en 1615 y en 1623. (7)

**JUAN RUIZ DE ALARCON (1531-1639).** Aunque mejicano, va en este grupo por haber tenido en Madrid su actividad literaria (entre 1615 y 1625). Si bien sus obras se publicaron en 1628 y 1634, Carvajal lo alaba en el Poema, y luego en las Fiestas:

Otra comedia de "los favores" fué "del mundo", que trágico apretó suavemente, y desató jocundo aquél, tan por las galas eminente, como por la inventiva raro, de su ingeniosa perspectiva, don Juan, que de sus mismos Alarcones a la cruz de oro da nuevos blasones.

(Silva V, versos 93-99).

Se representaron obras de Alarcón en 1623, y Carvajal las registra en 1630. Parece que la alusión final a los blasones pueda referirse a la discutida nobleza del mejicano, al que Carvajal otorga generosamente el "don" que otros le discutieron. (8)

**DIEGO JIMENEZ DE ENCISO (1585-1634).** Autor de moda en la Corte, se hallaría relacionado con las Indias por ser tesoroero juez de la Casa de Contratación. Carvajal alude también a él en las Fiestas:

Dieron una comedia por famosa digna de ser oída como lo fué de todos, y aplaudida, por ser de aquella historia prodigiosa del Emperador Carlos, Rey de España, que dispuso el discreto caballero don Diego, que de Enciso a la preclara estirpe ilustra el fuero, y del Parnaso ha hecho paraíso cuando dijo este Príncipe discreto

viendo la vanidad que al mundo engaña "saber morir es la mayor hazaña", porque su rebiznioto Baltasar Carlos sea su segundo en conquistar y despreciar el mundo.

(Silva VIII, versos 13-27)

Esta es la sola noticia que tenemos de su difusión por Indias.

**ANTONIA MIRA DE AMECUA (1574?-1644).** En 1612 se representó en Lima El esclavo del demonio, que volvió a la escena en 1617; en 1619 se puso otra obra de este autor, y otra en 1623. Carvajal se hizo eco de esta fortuna en su cita en que la calidad de "doctor" del autor de comedias puede aludir a la gravedad de sus obras. (9)

**EL GRUPO DE POETAS ANTEQUERANOS.** No olvidó Carvajal la patria antequerana en su nueva vida (10). En una dedicatoria a su ciudad en el encabezamiento del Poema dice:

"Suñico a V. S. habla a la ciudad personificándola reciba este reconocimiento que le doy desde tan remotas tierras, donde ni la distancia por larga ni la ausencia de treinta años han, desnaturalizado mi voluntad de su obligación, que siempre miro en ella a V. S. como a madre que tanta honra me da con deseo de ir siquiera a morir en sus entrañas, ya que no he merecido vivir en ellas".

(Preliminares, folio V).

Y naturalmente en este afecto patrio estaban también los poetas que habían convivido con el poeta en los años de la mocedad, y que quedaron en la lejana Antequera. Carvajal menciona a diversos ingenios de la ciudad, de los que he escogido los referidos en las estrofas antes mencionadas del Poema:

**AGUSTIN DE TEJADA Y PAEZ (1567-1635).** Puede considerarse como uno de los primeros autores del grupo antequerano. Su obra corrió en su mayor parte manuscrita, y las noticias que de ella tenemos nos la señalan como posterior a la salida de Carvajal para Indias. Tuvo, pues, que conocerla por cartas o por manuscritos.

**LUIS MARTIN DE LA PLAZA (1577-1625).** Acompaña a Carvajal en las Flores de poetas ilustres de Espinosa (1615); salvo unas pocas obras sueltas impresas en volúmenes de otros escritores, su obra había de llegar manuscrita a Carvajal.

**PEDRO ESPINOSA (1578-1650).** Hay que suponer una amistad comenzada en Antequera, con gran probabilidad en las aulas de los maestros antequeranos puesto que Espinosa incluye a Carvajal en las Flores que recogió e imprimió en Valladolid, en 1605, cuando Carvajal hacía más de cinco años que estaba en el Nuevo Mundo. Resulta un tanto difícil de interpretar el que Carvajal dedique sólo un verso a Espinosa cuando fué este escritor el que proporcionó a Carvajal su primera salida en las letras.

**JUAN DE AGUILAR (1565-1634).** La fama de este maestro sin manos alcanzó también América. Ganó la Cátedra de Humanidades de Antequera en 1599, año en que es probable que Carvajal hubiese salido hacia América. Hay, sin embargo, noticias de que este maestro la había solicitado en 1593, y entonces lo pudo conocer Carvajal, pues es de suponer que se relacionaría con los jóvenes poetas de la ciudad, puesto que Aguilar era aficionado no sólo a la poesía de los antiguos, sino también a la romance. Bien por este conocimiento personal o bien por la fama que llegaría a América, en la cual el hecho de que no tuviese manos añadía un raro aliciente a su ciencia humanística.

**JUAN BAUTISTA MESA (1547-1620).** Es acaso el único poeta en que Carvajal no sabemos si conocía la noticia de su muerte, ocurrida en 1620. Ocurre que en la referencia no se señala si Mesa estaba con vida o no, y que el Mago Abarin se refiere sólo a un futuro en el que no precisa que los citados hayan de ser coetáneos vivos. En 1616 publicó en Sevilla una traducción del Libro de la Constancia de Justo Lipsio.

**CRISTOBALINA FERNANDEZ DE ALARCON (1576-1646).** Carvajal, antes que Lope en su "Laurel de Apolo", se volcó en el elogio de la poetisa antequerana. Doña Cristobalina era la musa local, en torno a la cual, a semejanza de las famosas reuniones de Italia, los poetas ejercitaban su ingenio cortés. Carvajal la pudo conocer en la adolescencia, y aun pudo asistir a su boda con el malagueño Agustín de los Ríos, celebrada en 1591. Compartió con Carvajal las páginas de las Flores, preparadas por Espinosa al tiempo que ella había envidado de Agustín de los Ríos. Bien conocería Carvajal qué pudo haber de aquellos pretendidos amores entre Espinosa y la musa Antequerana, pero por des-



gracia la octava es un elogio muy general, sin precisiones personales. Y en este caso, lo mismo que ocurre con los otros poetas antequeranos, la obra de doña Cristobalina hubo de ser conocida por copias manuscritas.

Y en cuanto a este grupo antequerano, no sólo es la presencia de la obra de estos poetas en el Perú lo que resulta notable, sino también el que los poetas de Antequera no dejaban de recibir las composiciones de su lejano coetáneo. Cuando Ignacio de Toledo y Godoy recoge en su *Cancionero Antequerano* (1627-1628) una antología de diversos ingenios entre los que predominan los de su patria, Carvajal está representado por varias poesías. Si bien algunas de estas por lo impreciso de sus alusiones no puede indicarse con certeza donde están escritas, otras hay, sin embargo, en que resulta evidente que se trata de obras escritas en América. (11)

#### IV

De este breve repaso de datos puede deducirse que las obras impresas fueron sólo una parte de la literatura de España que se conoció en Indias. Es evidente que abundó la comunicación manuscrita de las obras, y que en este caso un autor que falta durante treinta años del suelo de la península metropolitana, conoce las cuestiones más importantes que se discutían en España. De 1620 a 1630 hay una década crítica para la cuestión de la poesía. En 1620 Antonio López de Vega habla de la guerra civil entre el estilo antiguo y el moderno (12). Y en 1631 Quevedo decía que no tenía mucha edad este delirio, aludiendo a la poesía nueva en el prólogo al Conde Duque de sus *Obras de Fray Luis de León*. Lope y Góngora en lo que afecta a esta lírica representan las dos maneras características de ambas modalidades. En el Poema Góngora queda citado en primer lugar, y da una forma expresiva frente al elogio un tanto manido con que se refiere a Lope. Luis es "divino" (Lope, "ameno"); el cordobés tiene "la luz de su ingenio soberano" (Lope "variedad"); Góngora tiene la lira "artificiosa", y si no quiere "cantar en canto llano", es por ser poeta que escribe sólo para aquellos que merecen entenderlo, que, como señala, son los menos. No puede darse mejor defensa de los principios de la poesía de Góngora, pero esto no obsta para que Carvajal reconozca a Lope su mérito poético, y en las Fiestas el elogio de Lope es superior al de Góngora, ya muerto.

Carvajal, pues, adopta una situación de compromiso en lo que se refiere a la tremenda polémica de la poesía nueva. En todo caso es significativo que Carvajal defienda los principios poéticos de Góngora; esto nos indica que, por lo menos, el antequerano no se mostraba adverso a los mismos, y como ocurre en estos casos hasta la tolerancia hacia las nuevas formas poéticas para abrir paso a las mismas. La cuestión de una poesía de minorías resultaba esencial en el grupo de poetas que se reunían en torno del Virrey y de su influencia. Siempre serían unos pocos, que habían de tender a las actitudes cultas, que los apartaran de la gente del pueblo, indios y mestizos que formaban una confusa mezcla en torno de ellos. Los mismos versos de Carvajal son llamados por un anónimo en los preliminares de las "Fiestas" "cultamente nobles". No obstante, Carvajal teme los excesos de los "cultos" que se producen cuando los poetas de escasa habilidad pretenden imitar las genialidades gongorinas. Por eso en las "Fiestas", al lado de Lope y Quevedo también admirados por él, satiriza las pedantes presunciones de un poeta "culto":

Tras de aquestos famosos, un poeta culto pasó corriendo la estafeta en el veloz Pegaso, más sacábalo tanto de su paso, que con los escarceos, revueltas y rodeos que a todas partes daba, pareció que también cultitizaba la brida y la jineta, como los de su seta a la indefensa lengua castellana porque no le han dejado parte sana.

Llevaba de la silla los arzones el de atrás, adelante, y con la gurupera por freno, y enfrenada la cola enmarañada del triste rocínante, y la espuela calzada en los duros juanetes mostró, que no lo ha de los talones, como en llevar por mangas los valones, las ligas, por puñetes,

## CANCION DE LA BIBLIOTECARIA

ALGO nace en el mundo cada vez que sonrío. La bibliotecaria sacude alegre las estanterías, armada de gran plumero, y al desempolvar los viejos volúmenes, se detiene de cuando en cuando a contemplarlos, feliz de haberlos reanimado. ¡Qué entusiasmo y, también, qué suspiros satisfechos que recortan su entusiasmo! Recuerda a su apasionado galán, que esa misma mañana, al entrar, la asaltó para decirle: "Clara y limpia como la palma de la mano, difícil como la palma de la mano. Y en resolución, te quiero".

Jóvenes lenguas de fuego bajan a sus mejillas. Ya sonríen sus labios. reverdece la esperanza. Los aires se pueblan de color, bulle la sangre y, en el jardín, los árboles no pueden reprimir secreto suspiro. Tan tierno, que los cubre de yemas.

La bibliotecaria, en la grata penumbra, desempolva su risa. La enorme sala de paredes reseca y ajados cortinajes procura hacer memorias. Sabe, mejor que de muchachas, de nostalgias y melancolías. Pero al otro lado del balcón, en los jardines, reina el bullicio. Los pájaros rompieron a cantar. Esa risa luminosa los vistió de un brochazo, impaciente de vida.

Una brisa anhelante recorre la biblioteca, un golpe estremecido de esperanza sacude los volúmenes. Pero no llega hasta los sabios macilentos y lectores, doctos en no vivir en trece idiomas. Lenguas vivas o muertas, lo mismo da.

Nada inmuta a los sabios, vestidos de trajes orgullosamente inmundos, quizá por estentórea usanza de su pedantería. Cubre cuerpos y escualidos y almas raídas. Son los espías de la verdad, hombres enloquecidos por la espantable acometida del error: inevitable asedio. Los hortelanos del desaliento, que cultivan en lecturas metódicas; avaros confiados en los réditos de una paciencia sórdida. Norma de disciplina: el alma en un corsé.

Volvamos grupas al odio. En su rincón, la joven bebe sorbos de encanto. Absorta al parecer en sus tareas, sólo el brillo de sus ojos nos habla del lucero en que revolotea su ilusión. Todo es falso en el mundo menos nuestros deseos, y nada existe más cierto que este ensueño dulce de la bibliotecaria. Nueva risa se enciende. Encalla en las pupilas de los sabios.

Se les acerca, tímida. Disimula, hace un esfuerzo y recupera su sonrisa. La brinda, y cautivadora.

—Vivan una limosna, por el amor de Dios.

y el sayo por la espalda abotonado, por modo tan trocado que propiamente pareció en su traje un soneto del crítico lenguaje.

(Silva XIII, versos 347-373).

Carvajal, que gusta de las audacias de Góngora, presiente el desarrollo monstruoso de los principios del estilo culto, que tanta fortuna ha de tener en los años siguientes entre los poetas de los Virreinos posteriores.

\* \* \*

Pero todo esto, el estilo de Carvajal y la actitud frente al estilo de los demás, así como sus predilecciones, no hubiese sido posible sin esta comunicación frecuente entre los ingenios de España y de América. Pocos testimonios directos nos quedan de estas relaciones; quisiéramos que los datos como los que aquí he estudiado, fuesen más explícitos, pero hay que tener en cuenta que fueron escritos según las fórmulas en uso en su tiempo y no para prevenir esta ansia de noticia de los eruditos posteriores. Aquellos pliegos y cuadernos de poesía que cruzaron los mares de una parte a otra, se han perdido con mucha mayor facilidad que los mismos libros, recogidos en bibliotecas. Y aun éstos han desaparecido en muchos casos, o se conservan en ejemplares únicos, como ocurre con el Poema al que me he referido. Las cartas que contienen noticias literarias son escasas. Pero esto no quiere decir que no haya existido esta intensa relación entre los escritores de los más alejados puntos de la Monarquía española, como he podido demostrar en este caso concreto de Rodrigo de Carvajal y Robles, que puede ostentar a la par los adjetivos de poeta antequerano-limeño dentro de la más profunda unidad de concepción literaria.

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

#### NOTAS

(1) Sobre Rodrigo de Carvajal y Robles escribió don Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de la Poesía Hispanoamericana* (ed. Madrid, 1913, Tomo II, pág. 179; ed. nacional, Tomo II, pág. 106) unos párrafos que son los conocidos habitualmente cuando se trata de este escritor. José Toribio Medina en su *Imprenta en Lima*, Tomo I, Santiago de Chile, pág. 259, publicó en parte un documento referente a este autor; este documento lo publico completo en un *Homenaje a don Cristóbal Bermúdez Plata*, de próxima publicación.

(2) Este poema con una introducción bibliográfica e índices aparecerá próximamente entre las publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica, transcrito y cuidado por mí del único original que se conserva.

(3) He publicado este libro: *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos*. Prólogo y edición de Francisco López Estrada, Sevilla, 1950.

(4) La premura con que he realizado este trabajo me ha impedido extenderme como hubiera sido mi deseo.

(5) José Toribio Medina trató esta cuestión, sólo que a la inversa, en su estudio *Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope de Vega en el Laurel de Apolo*, Santiago de Chile, 1924, págs. 95-105.

(6) Lohmann Villena, obra citada, págs. 121 y 215. Prescindiendo de representaciones posteriores.

(7) Lohmann Villena, obra citada, págs. 130, 147 y 173.

(8) Lohmann Villena, pág. 173.

(9) Lohmann Villena, págs. 125, 149, 156 y 174.

(10) Los datos confrontados proceden de los estudios de Rodríguez Marín sobre los ingenios antequeranos.

(11) *Cancionero Antequerano*, 1627-1628. Recogido por Ignacio de Toledo y Godoy. Publicado por Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, Madrid, 1950. En concreto, pueden señalarse como escritas en América las composiciones recogidas con los números 54, 55, 66, 70, 289, y 281.

(12) *Lírica poesía...*, Madrid, 1620. Prólogo.

(13) En este sentido he añadido un dato más a la difusión del *Quijote* en América en la nota *Don Quijote en Lima*, publicada en los *Anales Cervantinos*, I, 332-336.



CANCION DEL ENCIERRO

VEINTIUN años de prisión se estrellaron en su pecho. Altanero y despótico como cuando le echaron el primer grillete, todavía era capaz de despreciar ese mundo que sólo veía por una claraboya desde lo alto de la torre; un mundo empequeñecido por la distancia y agigantado por el vértigo, pero nunca tan enloquecedor como cuando subía hasta él en vagas marejadas de sonido en rumores de árboles y viento, las esquilas, tropeles, el ganado, los broncos mazos del molino, y ese alejado canto de los segadores a pleno sol, que alguna vez, cinco años atrás, desataron su llanto.

Veintiún años. A veces le permitían tomar el sol, bajar a uno de los patios de armas, solo y custodiado, descender por las inacabables escalinatas de la torre, húmedas, resonantes, que giraban sin fin y se dejaban penetrar como un remolino extático de piedra. Luego, ya en el patio, contemplaba el cielo muy alto, muy azul, recortado por los picos de las almenas, preso también.

Y el encierro otra vez. Un encierro humillado ante su terquedad y entereza. El era el que era, y hasta el fin: pariente de la misma fama. Tanta familiaridad con la gloria le fué fatal, lo alejó del respeto.

Lleva el nombre de un glorioso capitán, primo suyo; lleva en el apellido la conquista de un reino, ganancia de su hermano; otro hermano hubo, la mejor lanza de esas tierras, a quien el tiempo hizo monarca de rebeldes. Ninguno queda ya, polvo los tres. Otro hermano, allá en las mismas tierras, yace también, huesos de joven héroe, muerto cuando peleaba a órdenes del obstinado prisionero de la torre. El, por su parte, animoso en las batallas, realizó fuera de ellas el acto decisivo: ajusticiar a un insigne soldado, terminado el combate.

¡Ah, pero ni el tiempo, ni el remordimiento, ni el hastío, ni la soledad, ni la esperanza fueron para horadar su corazón! Veintiún años lo amurallaban como una inmensa costra, y detrás del espesor del tiempo aguardaba la soberbia. Ella fué su fortaleza, la fortaleza su presidio. Había nacido en cárcel propia: con ella anduvo a costas recorriendo continentes y atravesando mares sin sentir embarazo. No le impidió ordenar, someter, tiranizar, vengarse; tampoco le impedía ahora permanecer firme en la prisión. Separado del mundo, no tuvo ilusiones en qué tropezar y envejecer, careció de una sola ocasión para rendirse ante la vida. Encerrado en sí mismo, conservaba lozanos aún sus días impetuosos, bastantes para anegar su memoria. Porque nadie en cien años hubiera podido asistir a lo que asistió aquel caballero, en su juventud de prodigio y campaña. Cien años de mocedad eran lo más cercano, y en su recuerdo le habían otorgado la dicha; eso decía él: Que nada podían hacer, mejor que recordar, sus compañeros libres.

“Saldré —pensaba— y al salir diré a mis jueces, si los encuentro vivos: Soy más que nunca yo, recalitrante, más culpable que nunca. Veintidós años de cárcel conservaron la juventud de mi cólera”. Así, todas las noches, se desvanecía en el sueño. Pero cuando alguna vez se desveía ansioso, como si en su prisión faltase tiempo para reflexionar, caía en cierta melancolía extraña, reveladora, cierta confianza en el misterio que habla del verdadero por qué de los hechos pasados y mueve a abandonarse a una sorda esperanza por qué de los hechos pasados y mueve a abandonarse a una sorda esperanza triste como agua salada, humildemente nostálgica, hecha a los años y al frío y al silencio y al desengaño. Ahora, entre zumbidos nocturnos, el navegante de la torre de piedra escucha a las estrellas desde la claraboya, para evocar en lo alto el puerto aquel lejano en que jamás se ancla. Y empieza a levantarse, bamboleante, esa vida encallada, como siempre en el plenilunio, en un vaivén y afán remoto de partir, en un vaivén y afán remoto de llegar. Y el hombre sufre, sufre mucho, arde, se enciende, se ilumina en esa condenada esperanza. A ella, por ahora, llamaremos destino, aunque bien pudiera ser, tan sólo, una pasión amarga.

La Obra de..

(Viene de la pág 8)

dispensable, los prestigios juntos del sueño y de la realidad.

André Gide, quien en el fondo se había acomodado muy rápidamente en su vida privada a una dualidad, para no decir duplicidad, sumaría: de un lado el amor, sin repercusión sensible, para con su mujer, de otro el pla-

cer, sin repercusión sentimental, con unos muchachos tan pronto olvidados como encontrados, André Gide, hombre casi continuamente extraño a la verdadera pasión, se escandalizaba de las conclusiones proustianas y sobre todo de la abyección, según él excesiva, en la cual se movía en la obra de Proust el mundo de Sodoma y Gomorra; pero Gide no podía comprender a Proust, ya que con nombre idéntico designaba cosas muy diferentes. Proust se preocupaba ante todo por el análisis

del amor y el hecho de transportar en una muchacha, Albertina, una experiencia de orden seguramente homosexual no le parecía que cambiara en absoluto las condiciones del análisis. No hay dos clases de amor, según Proust, hay un amor, nada más, y por lo tanto no existe sino una sola literatura del amor.

Además ya no ignoramos hoy día el papel que Proust atribuía a la conciencia que había adquirido de su inversión sexual: preservar en él la lucidez y hacerle captar en su dureza, en su pureza, “la dolorosa evidencia de la verdad”. En su libro *Sylvia*, publicado el año pasado, Emanuel Berl nos refiere algunas frases del novelista que nos aclaran lo que voy diciendo. Para Proust, “los favores maléficis de la sociedad”, que acepta y rodea de garantías la unión del hombre y de la mujer, sea en forma de matrimonio, sea en la forma de relaciones más pasajeras, esos favores hacen olvidar a los que los reciben la verdadera condición humana, la soledad. Todos los hombres permanecen miserablemente solitarios, pero los heterosexuales dejan más fácilmente de saberlo, lo que no quiere decir por supuesto que todos pierdan la lucidez esencial, lo que no quiere decir tampoco que los otros la conserven obligatoriamente. Se trata simplemente de lo siguiente: por haber reconocido que sus aficiones sexuales no lo llevaban hacia la mujer sino hacia el hombre, Proust, aislado ya por los tabús sociales, encontró menos obstáculos que vencer para conservar siempre presente en el espíritu la obsesión de la soledad, estado verdadero de cualquier hombre o cualquier mujer, cualquiera que sea la dirección en que los arrastra el deseo. El día en que Emmanuel Berl le fué a anunciar que estaba de novio con Sylvia, Proust, después de intentar persuadirlo de que se equivocaba y “que es siempre imposible realizar la verdad entre los seres”, terminó arrojándole de su casa con una violencia que parecía excluida tanto por su corteza ordinaria como por el estado de debilidad también ordinario en que vivía el novelista: la culpa no consiste en amar, sino en creer que el amor puede salvar al hombre de la soledad.

La acción del tiempo sanciona la soledad y finalmente la concluye por la muerte. Hemos visto a Proust definir el objeto que persigue cuando escribe: devolver al mundo su carácter sagrado para redimirlo del tiempo. Semejante empresa estriba precisamente en una sensibilidad especial que no dejamos nunca de perder no bien empezamos a vivir. El arte proustiano no suprime la angustia de la destrucción temporal; nos deja por lo menos acercarnos, más allá de las vicisitudes de las existencias individuales, y a una patria común cuyo “extraño llamado” se oye a través de la única poesía auténtica de todas las épocas. Si seguimos a Proust paso a paso presenciaremos el cumplimiento ininterrumpido de un deber misterioso o según el cual un hombre se agota y al final se mata, queriendo recuperar con la palabra, una palabra para siempre fijada, la esencia misma de lo que nunca deja de fluir.

Estamos lejos de las nociones ordinarias referentes a lo útil y lo agradable, y apenas necesito indicar que si es evidente que la obra de Proust nada tiene que ver con la literatura realista o inmediatamente relacionada con los acontecimientos, tampoco tiene punto común con las teorías formalistas del arte por el arte, que Proust persiguió personalmente bajo el nombre de “pecado intelectual”, verdadera idolatría estética que no vacila en denunciar hasta en los escritos de Ruskin, el más grande de sus introductores en el mundo del arte.

La cultura artística enriquece la sensibilidad

(Pasa a la pág. 31)



## De la Biografía...

(Viene de la pág. 2)

ternura la efigie del anciano glorioso en su silla de ruedas y los últimos chispazos de su humor travieso bajo los ficus venerables de la alameda mirafloresina de su ocaso. A ellos se acaba de sumar la evocación hecha por José Gálvez en "Insula", en octubre de 1951, de escenas en que dialogan el estudiante imberbe, lector obligado de Verne, y el anciano gruñón Director de la Biblioteca, bajo la égida del gran patricio liberal que fuera abuelo del uno y caudillo del otro.

A las biografías de diccionario o necrológicas, suceden las reconstrucciones biográficas inspiradas en un propósito de exégesis literaria. La primera cronológicamente es la titulada **Don Ricardo Palma y Lima**, por Luis Alberto Sánchez. Fué presentada a un concurso convocado por la municipalidad limeña en 1927 y obtuvo el premio. Es un ensayo circunstancial y de encargo, en el que no obstante la solvencia intelectual de su autor, no hay contribución nueva a la biografía de Palma, cegada por otras admiraciones y proselitismos y el libro se abre inexplicablemente diciendo que González Prada "es el hombre más puro y más calumniado del Perú". No es ni un libro injusto ni indocumentado, sino solamente convencional.

En 1933, con motivo del centenario del nacimiento del gran escritor se realizó un homenaje nacional a su memoria. Los trabajos presentados entonces se reunieron en un volumen: **Ricardo Palma, 1833-1933**; Lima, Sociedad Amigos de Palma. Figuran en dicho tomo nuevas interpretaciones críticas de Riva-Agüero y Angélica Palma y en lo biográfico se recogen los artículos evocativos de Clemente Palma publicados en Chile, un estudio de Palma político por Víctor Andrés Belaúnde, una primera selección del Epistolario y un catálogo de la Exposición de objetos y autógrafos del maestro, su iconografía y bibliografía realizado por Raúl Porras Barrenechea y Eduardo Martín Pastor.

Desde el punto de vista histórico-biográfico las principales contribuciones a la exégesis de Palma, en el centenario de 1933, fueron el trabajo bibliográfico de Feliú Cruz sobre la obra palmiana y mi conferencia sobre **Palma romántico**. El primero es una bibliografía, la más extensa y completa sobre las obras de Palma y una reconstrucción acuciosa de la estada de Palma en Chile y de sus trabajos y amistades literarias (**En torno de Ricardo Palma** — Santiago de Chile, 2 vols. — I — **La Estancia en Chile**. — II — **Ensayo crítico y bibliográfico**). En **Palma romántico** exhumé los nombres olvidados de los padres de Palma, poesías, artículos y hasta el único fragmento sobreviviente del drama **Rodil**, incinerado por Palma en un auto de fe penitencial. El ambiente de la mocedad de Palma y de sus primeros ensayos poéticos y periodísticos recibió una primera luz escudriñadora, que he completado en estos días, con los aportes sobre los antecedentes familiares de Palma y su vida juvenil, que dí a conocer en la actuación de "Insula" de 6 de Octubre de 1951 y se recogen en este estudio.

### Nobleza democrática.

Nótase tanto en las primeras biografías de Palma como en la póstuma escrita por su hija Angélica, la ausencia completa de datos familiares que ilustran como quisiéramos el origen y los antecedentes del gran escritor peruano. En ninguna de ellas figura el nombre de sus padres. En esto Angélica como sus hermanos seguían las enseñanzas y gustos de su progenitor. Este, tan enterado de blasones y genealogías y comentador irónico de los pleitos y rivalidades por privilegios y precedencias de la nobleza colonial limeña, se

reía cazarmente de títulos y prerrogativas hereditarias. Preconizaba la igualdad democrática en la que no hubiesen más desigualdades que las creadas por el trabajo o la inteligencia. En el Perú abundaron más que en otra parte de América, a costa de luengos cohechos y dispensos de comerciantes enriquecidos, los títulos nobiliarios. En época de Carlos II, escribe Palma en la tradición **Después de Dios, Quiroz**, se vendieron en América por veinte mil dures más de sesenta títulos de condes y marqueses. El tradicionista recuerda que en los días de su infancia se escuchaban a menudo por las calles los cumplidos barrocos de "Salud señor marqués" y "Adiós señor conde". Las familias aristocráticas no se resignaron a vivir bajo el régimen igualitario e intentaban prolongar sus distingos atiboriarios. Pero el nuevo régimen dió, según Palma, a los pergaminos "menos valor que el papel de estraza". "En la república, añadía, cada cual es hijo de sus obras. Toda sangre es roja y ya tendría tarea, el químico que se propusiese encontrar en ella residuos de añil".

En la traviesa tradición titulada **Un litigio original**, escrita según él, "para halagar pantorrillas o vanidades, como candidato que anda a pesca de votos para una diputación", el tradicionista, después de describir con delectación y paciencia de anticuario, escudos, mores, cuarteles y colores heráldicos de los apellidos limeños — roeles, castillos, torres, dragones y coronas, entre los que figuran incluso los "cinco tizones encendidos en gules de los Prada" — declara, al fin, que él no tiene antecesor alguno en la pantorrillesca nomenclatura. Con desenvoltura picaresca escribe: "Aunque me humille confesarme plebeyo debo declarar, a fuer de veraz cronista, que allí no hubo ningún Palma; pues si alguno de este apellido comía por aquel siglo pan en Lima, debió estar aquejado de dolor de muelas o de punzada en el hueso palomo. Con su inasistencia me hizo un flaco servicio, porque me privó de conocer mis armas para lucirlas sobre el papel de cartas".

Palma es uno de los primeros representantes en el Perú del auténtico sentimiento democrático. Surgido del pueblo y emancipado en virtud de los preceptos igualitarios de las trabas que el antiguo régimen ponía a la educación y al ascenso de las clases humildes fué republicano de sangre y corazón. Orgullosamente dice en el prólogo a la tercera serie de sus **Tradiciones**:

Hijo soy de mis obras. Pobre cuna el año treinta y tres meció mi infancia pero así, no la cambio por ninguna.

Muchas veces en la vida le salieron al paso las altaneras quisquillas sociales y los prejuicios de algunas castas envanecidas y él respondió con una jactancia democrática que le honra: "Mi aristocracia comienza en mí". Y en otra ocasión, enfrentándose a algún magnate que ostentaba títulos y servicios ultramarinos, afirmó una nueva categoría de nobleza revolucionaria, al decir "en mi humildísima familia no hubo pergaminos nobiliarios; ni tuve deudo que hubiera militado en el ejército opuesto al de la patria". No hubo nunca en él, con relación a su origen, sentimiento alguno de inferioridad o rescoldo de resentimiento, sino más bien un limpio sentido de igualdad alimentado en la doble fuente del Evangelio y del liberalismo, pero sobre todo en la propensión volteriana de su tiempo. "El Redentor, decía burlescamente, fué hijo de un carpintero y plebeyo por todos sus cuatro costados, pues el parentesco con el Rey David viene de árbol genealógico un tanto enrevesado". El padre Adán, decía al hilo de otro relato humorístico "fué un plebeyo del codo a la mano, inhábil para el uso del don".

No negaba, demagógicamente, toda superioridad social o humana cuando ellas se fundan en la alcurnia de la inteligencia o del corazón. Disertando sobre notas heráldicas declaraba que de haber podido escoger uno, habría preferido el de los Escudero: espada de plata con empuñadura de oro en campo de azul y en la hoja de la espada dos palabras: **sine dolo**". Y estos fueron en realidad sus únicos y valederos blasones: el esfuerzo constante de su vida, afilado como una espada, el brillo de plata de su prosa clásica y la armonía de su vida y de su obra en la que no hubo ninguna aleación de engaño. Los cuarteles de su escudo los cubrieron, como los más ricos roeles o cuadros ajedrezados, las ocho series de sus **Tradiciones**, pintadas en el más rico de los esmaltes antiguos y si le faltó un blasón para su papel de cartas, el humilde emblema de una palma, que llevaba en el tronco su nombre, con el que él ornaba sus epístolas, es hoy una ejecutoria de nobleza para sus descendientes y para los archivos o bibliotecas que las poseen. Los grandes de la historia, cabezas de su propio linaje, se dan la mano a través de los siglos y el creador de la leyenda de Lima se parangonaba, risueñamente, con el fundador de la ciudad, escribiendo:

Pues yo también soy hecho de igual barro  
Que el inmortal conquistador Pizarro.

### Familia y niñez.

Palma nació como él mismo lo dijo, en Lima el 7 de febrero de 1833, nueve años después de la batalla de Ayacucho. Ninguna de las biografías de Palma, incluida la de su hija Angélica, recoge los nombres de los padres del tradicionista. En el centenario de Palma de 1933, desempolvé la olvidada partida de bautismo del gran escritor en la parroquia limeñísima del Sagrario. Palma fué bautizado el 11 de febrero imponiéndosele el nombre de Manuel, a los cinco días de nacido. Fué su padrino don Martín Concha. La partida está cuajada de errores y descubre la posición humilde de los protagonistas. Están errados o truncos el nombre del tradicionista que es sólo Manuel y el de la madre a la que se le dá el nombre de la abuela. Palma se llamó en su niñez, en sus días de colegial, en su corta carrera de marino y aún en sus primeras producciones literarias, "Manuel R. Palma" o "Manuel Ricardo Palma", quedándose al final en "Ricardo Palma". En la partida bautismal se llama a la madre Guillerma Carrillo, pero en los documentos de la madurez de Palma, en los que interviene él mismo, declara que su madre se llama Dominga Soriano. En el Sagrario existe la partida matrimonial de don Pedro Palma con doña Dominga Soriano, lo que confirma la aserción del hijo. Otros documentos comprueban que doña Dominga Soriano fué hija de doña Guillerma Carrillo o Guillerma Santa María, la que sería por lo tanto la abuela y no la madre de Palma a pesar de algún testimonio corroborante.

Otros documentos, hallados por mí en investigación reciente, demuestran que el padre de Palma fué natural de Cajabamba, hijo de padres peruanos, don Juan de Dios Palma y doña Manuela Castañeda y que la madre, doña Dominga Soriano, fué natural de Cañete, hija de Tomás Soriano y de Guillerma Carrillo o Santa María. Al nacer don Ricardo —que no quiso ser don Manuel— el padre tenía 36 años y ella 16. El era comerciante y ella no sabía leer. El hallazgo de estas partidas es interesante desde todo punto de vista para el esclarecimiento de la personalidad de Palma. Una pasión malsana y rencorosa que recogió innoblemente Blanco Fombona en su elogio a González Prada, lanzó la especie de que el nacimiento de Palma fué el fruto de



una relación soez entre un soldado colombiano del ejército de Bolívar y una mujer peruana agraviada por aquel. Se quiso cobrar con esta torpe patraña la desafección risueña de Palma hacia el héroe cesarista. Las partidas de matrimonio y de defunción de los padres de Palma vienen a desvanecer definitivamente la baja imputación. El padre y la madre de Palma fueron peruanos puros y netos. El fué natural de Cajabamba que por entonces pertenecía a la provincia de Huamachuco y a la intendencia de Trujillo y ella era originaria de Cañete. Resulta así, por la virtud incontrovertible de los documentos, que el máximo representativo del limeñismo literario, a quien por esto se regateaba la condición total del peruanismo, fué el fruto de la unión de un hombre andino, del norte del Perú, y de una mujer costeña, nacida y criada en el campo, lejos del barullo urbano de Lima y que por lo tanto se mezclaron en él todos los barros genésicos de la nacionalidad. Como en muchos otros casos se descubre que, el más genuino de los limeños, era hijo de dos provincianos y que el limeñismo no es, a la postre, sino la síntesis de la nacionalidad.

Cajabamba situada en plenos Andes del Perú, a 2.783 metros de altura, fué de las pocas ciudades que en el Perú se pronunciaron contra el movimiento libertador de 1821. Cajabamba se unió al grito lanzado en la vecina Otuzco, por los terratenientes godos y criollos, para oponerse a los patriotas y herejes, enemigos de la religión y del buen gobierno del Rey. En ella se formó una "división extirpadora de la vil e infame independencia" que fué sojuzgada por una expedición patriota enviada desde Trujillo y mandada por Santa Cruz. El pueblo de Cajabamba y de Otuzco se unió entusiastamente a Santa Cruz y logró sobreponerse a la oligarquía española y a los terratenientes criollos. El padre de Palma, cajabambino pobre, nacido hacia 1802, debió sumarse a esta reacción popular y de ahí provendría el santacrucismo que recuerda el hijo en las **Tradiciones**. Pedro Palma, dedicado al comercio minorista, se estableció algún tiempo en Trujillo y se trasladaría a Lima hacia 1826, acaso en los días de la Junta presidida por Santa Cruz. Ni don Pedro ni su hijo debieron ser partidarios de Gamarra ya que el tradicionista dijo de éste que fué el primero que implantó en el Perú "catedra de anarquía y de bochinche". En su última tradición Palma ha recordado el paso melancólico del vencido de Yungay por las calles de Lima y el grito de **viva Santa Cruz** que él lanzara siendo niño desde el balcón de su casa del Rastro de San Francisco instigado por los relatos que escuchaba frecuentemente de su padre en los que éste se mostraba "partidario decidido de la Confederación". Además de santacrucista el padre de Palma, cuyo nombre aparece en los registros cívicos de la Municipalidad como elector o ciudadano de la "parroquia de la Catedral", debió ser politiquero y taurófilo. En la tradición **Croniquillas de mi abuela**, refiere Palma que su padre se regocijaba sobremanera "cuando había noticia política" y en otra tradición recuerda que le llevaba de niño a los toros, buena escuela de casticismo.

Entre el padre y el hijo existió durante toda la vida una estrechísima unión. Rota la armonía del hogar por causas desconocidas, el niño se quedó viviendo al lado del padre y acoso de la abuela paterna. Angélica refiere que la madre murió siendo Palma muy niño, pero los documentos revelan que ésta falleció en diciembre de 1862, cuando Palma tenía 30 años y la nota de defunción revela el distanciamiento profundo entre los padres de Palma. Don Pedro Palma debió ocuparse celosamente de la educación del vástago y sufragar, con sus escasos recursos, los gastos que demandaba la educación del pequeño Manuel

Ricardo. Este fué desde muy niño a la escuela, la gran forjadora de igualdad democrática, en la que demostrara pronto su gran precocidad y sed de ilustración. El padre costearía pensosamente las cuotas de la escuela del dómine Pascual Guerrero y más tarde las de las escuelas de Orengo en la Minería y de Clemente Noel en el Banco del Herrador, hasta lograr que su hijo ingresase en el Colegio de San Carlos —vivero de letrados o de estadistas— para seguir en él los estudios de jurisprudencia.

Don Ricardo vivió al lado de su progenitor hasta los últimos días de éste. La profunda afección por su padre está demostrada en algunos de los versos escritos en Chile, en 1861, hallándose desterrado del patrio suelo y de su "cielo arrebolado", como diría en el ya clásico verso de **Armonías**. En uno de aquellos recuerda entre los seres más gratos dejados en Lima a su amada y a su padre:

Las brisas de la patria aquí no olean  
Con su soplo mi frente enardecida,  
Ni alivio blando a mi congoja crean  
Mi padre anciano, mi gentil querida.

En la noche el apoyo de mi brazo  
Tu cuerpo en vano buscará doliente.  
¡Pobre viejo! al herirme de rechazo  
Hirió el destino tu ánimo valiente.

Al regresar a Lima, en 1862, Palma volvió a vivir al lado de su padre. Al casarse don Ricardo, en 1876, don Pedro fué a residir junto con la enamorada pareja y el retoño alegre de los nietos. Así vivieron algunos años en el barrio de San Marcelo, donde murió don Pedro, el 21 de noviembre de 1880. La partida de defunción dice que tenía más de 90 años, pero sabemos ya que la familia del tradicionista no era apegada a la cronología, y que no tendría más de 78 u 80 años. Murió cuando don Ricardo, en la plenitud de su gloria como escritor, acababa de comprar una casa en Miraflores, a donde había trasladado sus libros y en momentos en que, en las vísperas de las batallas de Chorrillos y Miraflores, los ejércitos chilenos aparecían nuevamente sobre la capital. El antiguo santacrucista se fué para no ver otra vez sobre el horizonte los kepés de los vencedores de Yungay.

Esclarecida la progenie de Palma cabe buscar su influencia sobre su obra literaria. Estimo que la escasa huella del origen provincial de su padre puede hallarse, ahora que se conoce su procedencia, en dos tradiciones "**Las brujas de Chulcahuanga**" y "**Los buscadores de entierros**", ambas referentes a Huamachuco. La primera dedicada a Abelardo Gamarra, escritor huamachuquino, recoge leyendas y tradiciones locales a esa región en la época de la independencia y noticias de una insurrección indígena en 1818 en Huamachuco, que proceden seguramente del recuerdo paterno. El espíritu de ambas consejas es decididamente insurgente e indigenista. Junto con la revelación de las supersticiones indígenas locales, aparece la evocación del caudillo indio José Luz de la Verdad y la directa referencia a Cajabamba, en la que circulaban "pasquines en los que se ponía de oro y azul a Fernando VII" y en una caricatura se le representa de hinojos ante Tupac Amaru. En la segunda tradición huamachuquina se cuenta una nimia anécdota sobre el hallazgo de un tesoro y el "cuento del tío" hecho a su pazuato descubridor, que carece de interés, pero que se halla ubicado en Huamachuco en el año 1817 y debe por lo tanto provenir del corto repertorio paterno.

Al lado de la influencia paterna debieron desenvolverse en el ambiente hogareño algunas influencias femeninas: la abuela pater-

na y algunas tías o comadres vecinas, cuyos recuerdos sobreviven en algunos relatos de las **Tradiciones**. La tradición se conserva en los pueblos principalmente por las mujeres. Ellas son las depositarias y las trasmisoras de ese fondo percedero de recuerdos domésticos que van desde la anécdota liviana a la devoción casera, el ensalmo supersticioso o la receta comadrial. La tradición tiene una entraña femenina tras de la que se vislumbra en el fondo un coro de tías y de abuelas parteras. Son los "tíos o tías culturales" de que ha hablado Aldous Huxley, portadores de ese ligero enjambre de minucias sociales que constituyen el bagaje para ser admitido en un círculo recluso o las tías limeñas cuya trascendencia social y literaria ha ponderado irónicamente Martín Adán. En las **Tradiciones** de Palma hay, confesadas por él mismo, muchas consejas escuchadas en su infancia de bocas de viejas desdentadas, a la hora de los duendes y los aparecidos.

En sus **Tradiciones** Palma ha aludido, constantemente, a ese ambiente infantil. Varias veces ha evocado a su abuela "que era de lo más limeño que tuvo Lima en los tiempos de Abascal", que era buena como el pan y ducha en los santos menesteres de la olla y el puchero, devota de todos los santos castizos y sabedora de cuentos y milagros. En **La Bohemia de mi Tiempo** ha consignado que la buena señora vivía en 1854 y que Palma estrenó la obra dramática "**La muerte o la libertad**" y que se salvó por una lamparilla de aceite que su abuela prendió no se sabe si a San Miguel o al diablo. No es posible aclarar cuál de las abuelas fué la educadora criolla del tradicionista, pero es posible suponer que lo fuese la materna, posiblemente limeña y que por lo tanto la ruptura entre los padres pudiera ser posterior a 1854.

Pero, al lado de la abuela, debió existir entre las vecinas de la casa habitada por Palma en el Rastro de San Francisco, un tipo de anciana dicharachera, envuelta en pañolones y refranes, que congregaba a los chiquillos en el "balcón corrido" de la casa, en las noches de luna y les relataba historias de brujas o ánimas en pena y cuentos sobre antiuallas limeñas, aderezados con jaculatorias, reprensiones y dichos proverbiales en una jerga pintoresca que el tradicionista ha recogido fielmente en su tradición "**La Misa negra**" y en otros relatos que atribuye a la tía Catita o a su abuela la tuerta ("**Ahí viene el cuco**"). Palma aprendió de aquellas estantiguas limeñas que se arrebuajaban en la manta y que parecen hermanas de las comadres del Archipreste de Talavera o de las brujas de los Caprichos de Goya, el lenguaje saturado de sales populares que tantas veces irrumpe en boca de las heroínas de sus tradiciones. Esa impresión perdurable, recogida en la infancia, cabalga donosamente, como en un palo de escoba de las brujas nórdicas, cada vez que el tradicionista describe el rostro de alguna abuela "arrugada como pasa", "garabateada de arrugas y más pilonga que piojo de pobre" o "más doblada que abanico dominiguero" o se relame imitando la fabla rezongona y donairoza de las viejas de su barrio. Hay un grupo de tradiciones como "**La misa negra**", "**Traslado a Julas**", "**Dónde y cómo el diablo perdió el poncho**", "**Desdichas de Pirindín**", "**Contra pereza, diligencia**" o "**Los siete pelos del diablo**", que tienen carácter de cuentos infantiles. El llamó a una de sus tradiciones "**Croniquillas de mi abuela**" y confiesa que estuvo tentado de reunir doce de ellas bajo el título de **Cuentos de Viejas**, con una denominación que se adjudicó alguna vez despectivamente a los **Comentarios Reales** del Inca Garcilaso. Desde el "balcón corrido" de su estrepitosa casa de vecindad limeña Pal-



Hablando en piedra estoy. De un solo golpe  
latiendo en piedra estoy. Y voy viviendo  
en piedra y golpe, una esperanza enorme.

Sigue golpeando. Dale. Dale duro.  
Déjame en medio de la plena luz,  
así labrado en piedra,  
así sufrido en piedra,  
golpeado en piedra viva, echando chispas  
como dos piedras juntas  
en una cólera.

Habla en polvo la muerte.  
Habla en furia la vida.  
Habla en humo el dolor y se lo lleva el viento.  
Habla en golpe el corazón y se lo lleva el tiempo.  
Habla en buitres la entraña y se la lleva el hambre.  
Pero aquí estoy. Aquí me quedo ahora,  
hablando en piedra, en golpe, en furia, en carne tuya.

Miles. Millones. Miles de millones  
hablamos este idioma por la tierra,  
y hablamos esta tierra por el hombre.  
Y en todos los idiomas  
del dolor,  
tened cuidado, pues hablando en circo,  
la vida suele dar saltos mortales  
así en la tierra como en el aire.

Hablando así. Hablando en piedra pura,  
terminaremos  
por entendernos todos los mortales.  
Porque así fué y no será en la carne.  
Porque aquí estoy. Porque me quedo  
en todos,  
cuerpo a cuerpo mi voz y mi palabra.  
Y hablando en piedra la vida es dura.  
Y hablando en oro la vida es sueño.

ORACION TOTAL

En el nombre del padre, del hijo y de la madre.  
En el nombre del hombre, del pan y del espíritu.  
Ahora y en la hora  
devuélvenos el día para seguir luchando.

En el nombre del suave, del heroico y el trágico.  
En el nombre del santo, del hereje y el cálido.  
Ahora y en la hora  
devuélvenos el día para seguir amando.

En el nombre del niño, del cordero y el lobo.  
En el nombre del fruto, de la flor y del árbol.  
En el nombre del ala, del impulso y el pájaro.  
Ahora y en la hora propicia y duradera,  
duplica nuestras fuerzas para seguir luchando.

Devuélvenos el día en el nombre del pobre.  
Devuélvenos el día en el nombre del justo.  
Devuélvenos el día en el nombre del pálido.  
Ahora y en la hora,  
ahora y en la tierra  
devuélvenos el día para seguir viviendo.  
Para seguir amando, luchando y resistiendo,  
para seguir viviendo con tiempo y con espacio  
aumenta nuestra fuerza de amor y de entusiasmo.

En el nombre del vivo y en el nombre del muerto.  
En el nombre de todos y en tu nombre, Justicia,  
devuélvenos el alma para seguir luchando  
ahora y en la hora del hombre y el gusano.

DIOS MATERIAL

*Vox populi, vox Dei*

Dios Material y gran maestro nuestro,  
combatido y golpeado, dulce y serio:  
mi nombre es uno, como es mil el vuestro.

Dios Material, sentencia de los otros,  
aquí en la tierra se abre tu misterio:  
igual a ti, idéntico a nosotros.

Como lenguas de fuego sobre el mundo  
*Coro*—Se suma en ti la santa muchedumbre.

Como bosque viril en la tormenta  
—Respira en ti la enorme muchedumbre.

Como árbol desatado en la pradera  
—Florece en ti la recia muchedumbre.

Como vaso de noble esencia humana  
—Se brinda en ti la dulce muchedumbre.

Como río sagrado de protestas  
—Ondula en ti la clara muchedumbre.

Como espada sencilla y colectiva  
—Combate en ti la heroica muchedumbre.

Como balanza fiel, ineludible  
—Aguarda en ti la fija muchedumbre.

Por una flor más alta y sin espinas.  
Por un sol decisivo y sin poniente.  
Por un trébol con cuatro libertades  
—Sigue de pie la heroica muchedumbre.

Como fruto esperado hace mil años  
—Madura en ti la roja muchedumbre.

Como tronco de luz en pleno caos  
—Alumbra en ti la viva muchedumbre.

Como hoguera de llamas fraternales  
—Se junta en ti la ardiente muchedumbre.

Como volcán de innumerables bocas  
—Retumba en ti la activa muchedumbre.

Como fénix de anónimas cenizas  
—Revive en ti la antigua muchedumbre.

Como racimo heroico, indestructible  
—Se agrupa en ti la gruesa muchedumbre.

Como océano de olas fervorosas.  
Como universo cívico, aplastante.  
Como constelación deslumbradora  
—Sigue de pie la heroica muchedumbre.

Abaleada. Sangrante. Combatida.  
—Sigue de pie la heroica muchedumbre.

Positiva. Vital. Descuartizada.  
—Sigue de pie la heroica muchedumbre.

Sigue de pie la heroica muchedumbre.

Atractiva. Total. Desconcertante.

Dios repartido en célebres fulanos,  
en puro espacio, masa y energía.

Inmortal. Infinita. Invulnerable.

Ebria de amor. Ecuánime de lucha

—Siempre de pie

la heroica

muchedumbre.



# ONCETA

JANDRO ROMUALDO

## CESAR PRESENTE

No vuela. Ni navega. Ni en la tierra descansa  
sino en el corazón unánime del pueblo.  
Lo penetra la huella del hombre y lo ilumina.  
El girasol lo busca girando como un ciego.

En su frente perpetua se destroza el relámpago,  
y la ola se quiebra en su pecho de piedra  
Sobre sus hombros llega y se posa la mañana,  
y en sus espaldas trepa la luz como la yedra.

Su palabra es palabra volcánica y precisa:  
con su palabra dora su pan el panadero,  
con su palabra siega su trigo el campesino,  
con su palabra clava su clavo el carpintero.

A su palabra llegan muriéndose los ríos.  
De su palabra se alzan las olas y los astros.  
Su palabra renueva su fuego y su ceniza,  
terriblemente brusca y sencilla como un llanto.

Va gritando con huesos, con cáscaras, con piedras,  
con soledad, con siglos, con hambre, con astillas.  
Y su voz sale al mundo como un recién nacido,  
dando gritos vitales sobre tanta agonía.

Dando gritos vitales mortuorios, balbucientes,  
sale su voz al mundo como una criatura.  
Y es voz que sangra y gime, que solloza y golpea  
como una ola llena de alas y amargura.

Palo de lo que siente: ¡divinízalo duro!  
Soledad de lo que ama: ¡hábitale la gracia!  
Huesos en los que vive colgado: ¡perpetúenlo!  
¡abrácenlo hasta el fondo común de la desgracia!

Te comprendo, Venado. Girasol, te comprendo.  
Piedra de las orillas del mar y de los cerros.  
Te comprendo Luciérnaga. Huracán, te comprendo.  
Agua que cae de lo alto de los ojos y el cielo.

En mitad del camino del Otoño y del Hombre,  
César Vallejo yace largamente amarillo.  
César Vallejo ha muerto, seco y vertiginoso.  
Hoja que vuelve al polvo. Fruto ya desprendido.

Pero vive. Se agita. En su pecho se escucha  
como un golpe de vida, la muerte como un eco.  
César Vallejo vive. ¡Vibe aquí! Entre nosotros  
pasa, respira, sufre. Provinciano y tremendo.

Un poeta como este de hora en siglo aparece.  
Es el hombre que cede y es el mundo que pesa.  
Es el hombre que sufre y es el dolor que crece.  
Trébol para el que busca. Amor para el que escucha.

César Vallejo dice con huesos lo que siente.  
César Vallejo dice con jueves su aguacero.  
No vuela. Ni navega. Ni en la tierra palpita  
sino en el corazón unánime del pueblo.

## CANTO DE VIDA O ESPERANZA

Yo con las manos en la vida escribo.  
Arrebatadamente  
pongo las manos en la vida.  
Y con las manos en la vida me hallan  
tal como soy: un hombre en carne viva.

Me han encontrado con las manos en la vida.  
No es un delito arder junto a su hoguera,  
quemándome los sueños por las uñas,  
llameando como un bosque de esperanzas  
a grandes llamaradas de deseos.

Pongo las manos en la vida  
Fríamente  
yo por la vida  
pongo las manos en el fuego,  
los gritos en el cielo,  
los ojos en el sueño.

Oh inmortales,  
me encontrareis en medio de la muerte  
con mis dos manos puestas en la vida,  
dando saltos vitales,  
arañando la muerte  
con los ojos, mordiendo  
con los ojos de un sueño verdadero.

Pongo las manos en la furia.  
Alzo los ojos y golpeo el cielo.  
En carne viva está la vida, ahora.  
Pero ¡viva la vida! aunque viviéndola  
de malamuerte hasta que llegue el día.

## CANTAR DE RODRIGO

Cada vez que regreso de ganarme  
la muerte  
con el sudor de mi vida,  
junto al amor encuentro siempre a un niño,  
con el dedo en la boca. Como todos los niños.

Venid. Venid a verle, que está espantando  
al mal, que está espantándolo  
con su sonaja de inocencia,  
que está ahuyentándolo al mal a sonajazos limpios.

Venid, niños del mundo. Venid a ver  
su dedo en el sol. Y su globo en el aire.  
Y su diente de leche en mi alegría. Tierno y dulce  
antropófago de mi alma.

Venid, hombres del mundo,  
alzado, moved una sonaja  
de amor. Id por la tierra  
con un dedo de paz, tan sólo un dedo  
de paz en la tierra, tan sólo un trébol  
de paz en la guerra, que Rodrigo  
está echando la baba por la vida,  
está golpeando el cielo con su sonaja rojo vivo.

Ahora ríe. Ahora canta. Ahora y siempre  
su cantar es el cantar de los cantares,  
es el cantar de Rodrigo y su sonaja,  
al compás de mi sangre rojo vivo.

Venid, niños del mundo. Corred,  
hombres del mundo, que Rodrigo  
sigue echando la baba por la vida,  
sigue espantando al mal, matando el tiempo,  
sigue golpeando el cielo con su sonaja rojo vivo.

¡Viva la baba! ¡Arriba la sonaja!  
¡Hurra la vida! ¡Upa la esperanza!



# La Poesía de Romualdo

(Palabras de Washington Delgado)

Esta noche Alejandro Romualdo da fin a varios años de ausencia. Con este recital en "Insula" hace efectivo su retorno a la tierra peruana. Su persona no necesita en realidad presentación alguna. El nombre y la obra que dejara son ampliamente conocidos. Sin embargo, a pesar de eso, y tal vez por eso, esta noche es necesaria una presentación de Romualdo. Porque la poesía que nos trae es distinta de "La Torre de los Alucinados" que hemos leído.

La transformación de Romualdo es en verdad sorprendente. Ha intuido, consciente o inconscientemente, la tendencia espiritual de nuestra época y se ha sumergido en lo que empezamos a comprender es la verdadera belleza. Me complace verdaderamente ver que Romualdo está en el camino que renovará la envejecida poesía en uso. Han acabado, en verdad, los días de la belleza pura y formal. Sabemos ahora que el que busca solamente la belleza ni siquiera encontrará la belleza. La poesía no es ya mirada como un objeto luminoso sino, principalmente, como una tarea iluminadora. En la forma empieza a residir un significado duradero y no una simple belleza contingente. No se crea sin embargo que la poesía actual trabaje con evidencias más o menos racionales. Su esencia es, no debemos olvidarlo, la verdad del sentimiento, no la claridad de la inteligencia.

Y bien, Romualdo ha abandonado la fácil fantasía y los ademanes quizá excesivamente retóricos de sus primeras obras; ha forjado una verdad y se ha hecho más radicalmente humano. Pero sería un error suponer que lo mejor de su poesía actual está en su intención; que es una simple elección de temas la que ha mejorado su palabra. Si la poesía consiste en formas significativas, sería arbitrario fijar la atención sólo en los significados. Toda nueva concepción artística necesita una genuina renovación de formas. Y el principal acierto de Romualdo es ése: haber construido una forma a su nueva manera poética de ser. La poesía pura, la poesía bella, era una sucesión de chispazos o resplandores, se demoraba, casi exclusivamente, en la imagen. El fondo estaba casi siempre vacío. Romualdo, en cambio, construye sus poemas en dos planos. Las imágenes que emplea son bellas por sí mismas y están llenas de poesía, pero están sostenidas por una emoción, por una corriente poética que circula y subsiste a lo largo del poema. Me voy a permitir leer un poema que aclarará el análisis.

## ALTO HORARIO

Descanse en tierra el cielo, que descanse  
en tierra el cielo, repetían  
los pueblos de la tierra. Y descanse  
la sombra para siempre, por los siglos  
de luz, descanse siempre.

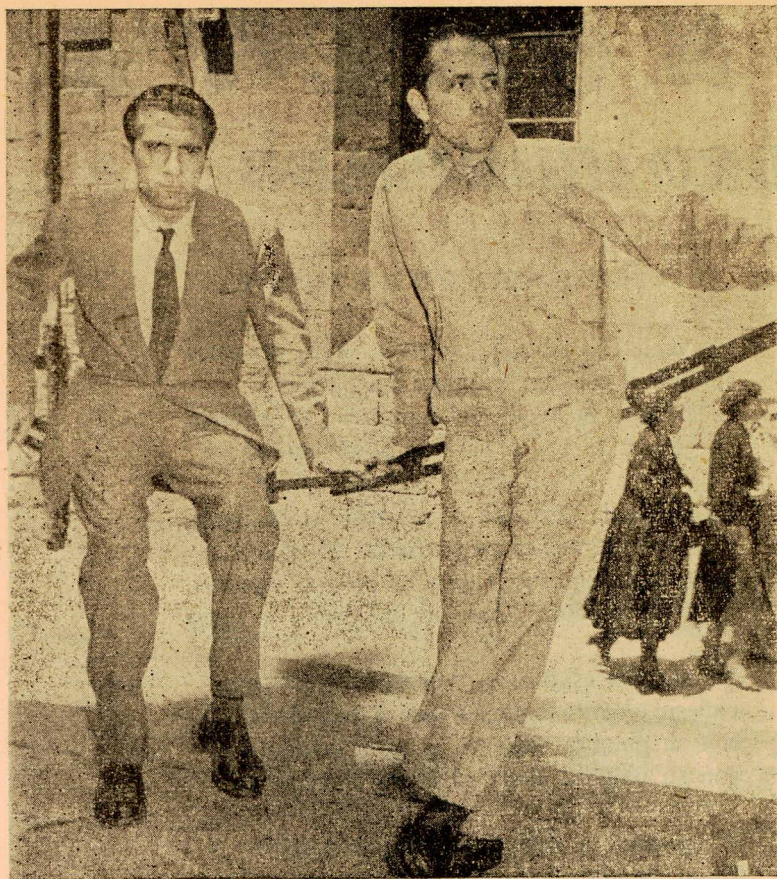
Que la sombra dé a luz el nuevo día.  
que nazca, crezca, hosane las alturas  
la buena nueva de la luz, y descanse  
la sombra entre la sombra,  
repetían los pueblos de la tierra.

Descanse en hueso el polvo de los débiles,  
descanse en brisa el huracán del mundo,  
descanse en pan el hambre,  
descanse en paz la guerra.

Que descanse en paz la guerra para siempre,  
para toda la luz descanse siempre.  
Descanse en luz la tierra, ahora y siempre,  
por los siglos del hombre y de la historia,  
por tí, por mí, por todos repetían  
los pueblos de la tierra. Descanse en paz la guerra,  
en paz descanse.

En este poema hay, ciertamente, imágenes hermosas: "descanse en hueso el polvo de los débiles", "descanse en brisa el huracán del mundo"; pero estas bellezas están sostenidas y sirven a su vez para iluminar una belleza más honda, que no es un objeto inmóvil, iluminado por sucesivas intuiciones sino la intuición misma en movimiento, identificado con esa palabra:

(Pasa a la pág. 32)



BLAS DE OTERO Y ALEJANDRO ROMUALDO EN SALAMANCA

## Dos Poemas de Blas de Otero

### FIDELIDAD

CREO en el hombre. He visto  
espaldas astilladas a trallazos,  
almas cegadas avanzando a brincos  
(españás a caballo  
del dolor y del hambre). Y he creído.

Creo en la paz. He visto  
altas estrellas, llameantes ámbitos  
amanecientes, incendiando ríos  
hondos, caudal humano  
hacia la paz: he visto y he creído.

Creo en tí, patria. Digo  
lo que he visto: relámpagos  
de rabia, amor en frío, y un cuchillo  
chillando, haciéndose pedazos  
de pan: aunque hoy hay sólo sombra, he visto  
y he creído.

### LIBERTAD PARA LA LUZ

QUE mi pie te despierte, sombra a sombra  
he bajado hasta el fondo de la patria.  
Hoja a hoja, hasta dar con la raíz  
amarga de mi patria.

Que mi fe te levante, sima a sima  
Que mi fe te levante, cima a cima  
he salido a la luz de la esperanza.  
Hombro a hombro, hasta ver a un pueblo en pie  
de paz, izando un alba.

Que mi voz brille libre, letra a letra  
restregué contra el aire las palabras.  
Abrid los ojos. Ved.  
De mar a mar, la libertad os llama.



La idea de tiempo está ligada tan estrechamente a la idea de historia que no podría dilucidarse la significación de aquella sin vincularla al análisis de los fenómenos temporales.

Marcel Pobé nos llamaba la atención un día sobre los múltiples tiempos del teatro: un autor ha demorado un año para escribir su obra cuya acción se supone desenvolverse en un día y cuya representación dura dos horas. Entre estas diversas duraciones se establecen relaciones sutiles y complejas, que dependen sin duda de su diferente lentitud, pero también del papel diferente que desempeña el tiempo aquí o allá. Problemas análogos, más difíciles todavía, se plantean con respecto a la historia. El tiempo del lector es un tiempo vivido, aquél al que se refiere el historiador y del que quiere saber la verdad es un tiempo pensado, el tiempo que nos restituye la historia es un tiempo representado, el tiempo de los personajes, por fin, es un tiempo utilizado. Todos poseen valores teóricos diferentes, es decir, que ellos se relacionan con la conciencia de diversas maneras. Ocorre con frecuencia que se superponen: el historiador, por ejemplo, piensa el tiempo del período en que se ocupa, pero, al mismo tiempo y en la medida en que se construye una obra, utiliza su propio tiempo.

Los problemas más delicados surgen a propósito de la representación del tiempo. Es sin duda aquí, que corremos los más grandes ries-

gos valores corresponde a una situación diferente: el tiempo es un parámetro.

3.—Una vez dado el valor de la variable, el tiempo parece adquirir una consistencia muy firme. Estoy constantemente en conflicto con él; en todo programa bien establecido, los ejecutantes reciben empleos de tiempo bien definidos. Nada era más subjetivo que el tiempo vivido. Nada es más sólido, más objetivo que el tiempo de la acción. Todo lo que puedo hacer es cargar de valor las horas que se me acuerdan, para acrecentar su rendimiento, pero las horas mismas no tienen ninguna elasticidad. Como lo dice una de esas verdades consabidas (truismes) en las que el sentido común expresa torpemente sus intuiciones fundamentales: "Los días no tienen nunca más que veinticuatro horas".

Una comparación de nuestro parámetro temporal con otros factores de la acción, como el espacio y el número, puede sugerir, sin embargo, una rectificación importante. Del mismo modo que tengo dos meses para mis cursos, tengo mil metros cuadrados para mis cultivos, y catorce versos para expresar mis sentimientos... Pero no es en el espacio sino en la tierra que crecen las legumbres y no se nutren de centiáreas, sino de agua y sales minerales. Igualmente, no son los pies de mis versos que expresan mis sentimientos, sino las palabras cuya cadencia precisan estos pies. No confunda-

ter, por fin, saber frenar su "élan", acabar la obra, detenerse, en una palabra, concluir. Ahora bien, en estas diversas conductas que Pierre Janet ha estudiado tan bien, existen sin duda aspectos estructurales, existentes in re y de los que puede dar cuenta, en una cierta medida, la noción de orden, pero hay otros que no se explican sino por relación al sujeto: traducen el esfuerzo por hacer y aún diferentes calidades de esfuerzo: atenta a la diversidad de los hombres, la Caracterología puede explicarnos porqué tal hombre no puede comenzar, porqué el otro comienza bruscamente y se detiene rápido, porqué éste otro, sin abandonar su trabajo, es incapaz sin embargo de acabarlo.

El sujeto al cual hemos sido de este modo remitidos es éste mismo a quien se ofrecen los pesares y las esperas del tiempo vivido; es una estructura mundana, afectada de calidades particulares, un hombre en el mundo y no el ego del Yo pienso.

7.—Otro rasgo de la descripción subraya el carácter humano del tiempo de la acción: es intersubjetivo. No interviene únicamente para coordinar las velocidades de mis propias acciones, sino para permitir la concertada acción de un grupo. El señalamiento del tiempo es una operación social fundamental y la unidad del tiempo verifica que, tanto en el plano humano como en el plano físico, pertenecemos a un mismo mundo. La unidad que sugieren la regula-

# EL TIEMPO DE LA ACCION

Por GASTON BERGER

(Traducción de Víctor Li Carrillo)

gos de construir mitos, creyendo aprehender directamente realidades. Pero no podría abordarse el estudio del tiempo representado antes de haber esclarecido la significación de los otros tiempos. Quisiéramos presentar algunas observaciones acerca del tiempo de la acción.

Conduciremos nuestra investigación efectuando descripciones fenomenológicas, es decir, adscribiéndonos a ejemplos concretos a los que haremos variar sean los marcos generales, sean las circunstancias particulares. Es evidente que no podremos reproducir aquí el detalle de estos análisis que son muy extensos. Para fijar las ideas y permitir algunas alusiones, indicaremos simplemente que nos hemos servido especialmente de los siguientes temas: la organización de un curso de verano para un grupo de profesores extranjeros, los combates que han seguido a la batalla de Bautzen, en mayo-junio de 1813; el cultivo de un jardín de 10 áreas, la composición de un soneto, la conquista del Annapurna. Estos ejemplos tan diferentes han sido elegidos intencionadamente.

1.—El primer carácter que nos sorprende al estudiar estas diversas acciones en función del tiempo, es que el tiempo de la acción es el tiempo del proyecto: se establece lo que es menester hacer y cómo conviene hacerlo. Los proyectos de conjunto se dejan descomponer en proyectos más limitados que corresponden a tareas particulares. Por otra parte, los proyectos formulados con mucha anticipación se completan, llegado el momento, con proyectos nacidos de la urgencia, que tienen en cuenta circunstancias nuevas y se ejecutan a veces en el momento mismo en que se conciben. Lo esencial del proyecto no es, en efecto, que él se desenvuelva "en el futuro", sino que prepare una ejecución, que exija aplicación y trabajo, y que no se deje confundir con un sueño. Se puede vivir soñando tanto en el porvenir como en el pasado. Pero un proyecto, puesto que es una acción real, se establece siempre en el presente. Napoleón, al rehacer en Santa-Elena los planes de sus campañas, construía proyectos verdaderos, aunque éstos estuviesen referidos a acontecimientos pasados.

2.—Un carácter casi tan inmediatamente advertido es que, para el hombre comprometido en la acción, el tiempo es una cantidad: yo dispongo de dos meses para hacer comprender a mis visitantes la vida y la civilización francesas. Que este tiempo aumente o disminuya y todo se transforma; se abren nuevas posibilidades, otras desaparecen. En el problema práctico que tengo por resolver, el tiempo interviene, pues, como una variable, cada uno de cu-

mos las cosas, con las medidas que tomamos de ellas. Así, no es nunca el tiempo el que me resiste, sino la naturaleza de las cosas y su regularidad de las que el tiempo no es sino un símbolo. La fórmula de Aristóteles, adoptada después por Alberto el Grande y por Santo Tomás, se aplica exactamente al tiempo de la praxis: él no es el movimiento; es el el número de movimientos.

4.—Otra observación se presenta de inmediato: en la acción, el tiempo no me interesa en sí mismo. De lo que me preocupo es de las tareas por realizar. Y cuando tomo medidas, éstas no se refieren ni al tiempo, que yo no percibo jamás, ni —como se ha dicho a menudo— al espacio que no es sino un signo (por otra parte, perfectamente efectuable). Ellas se refieren al trabajo. La medida del tiempo consiste en comparar la velocidad de ciertos trabajos. Comparo, por ejemplo, el trabajo heterogéneo de mis alumnos con el trabajo homogéneo de mi reloj y, si tengo a éste por homogéneo, es porque las fuerzas que despliega son más o menos constantes, mientras que la atención de mis alumnos decrece cuando su fatiga aumenta y se reanima cuando su interés se despierta.

5.—Mi proyecto no exige solamente que ciertas tareas sean cumplidas; exige también que ellas lo sean dentro de cierto orden. Esto debe venir antes que lo otro: el conocimiento del vocabulario antes de los ejercicios de traducción, el establecimiento del campo V antes de la ascensión final, etc. Pero no es el tiempo el que determina el orden; son las cosas. Han de venir primero las tareas que harán posibles las otras. De este enlace técnico entre medios y fines podrá surgir más tarde el orden científico de las causas y de los efectos, del cual toma el tiempo su pretendida irreversibilidad.

6.—Sin embargo, en toda empresa, hay no solamente conductas susceptibles de ser medidas por el tiempo, sino conductas cuyo tiempo parece ser la materia misma: es menester comenzar ciertas tareas (salir de la carpa y reiniciar la ascensión, "ponerse" a trabajar, etc.), es menester proseguir hasta el término fijado, a pesar de la fatiga o del aburrimiento; es menes-

ter, por fin, saber frenar su "élan", acabar la obra, detenerse, en una palabra, concluir. Ahora bien, en estas diversas conductas que Pierre Janet ha estudiado tan bien, existen sin duda aspectos estructurales, existentes in re y de los que puede dar cuenta, en una cierta medida, la noción de orden, pero hay otros que no se explican sino por relación al sujeto: traducen el esfuerzo por hacer y aún diferentes calidades de esfuerzo: atenta a la diversidad de los hombres, la Caracterología puede explicarnos porqué tal hombre no puede comenzar, porqué el otro comienza bruscamente y se detiene rápido, porqué éste otro, sin abandonar su trabajo, es incapaz sin embargo de acabarlo.

8.—No hemos encontrado al tiempo en ninguna de nuestras experiencias, sino únicamente al devenir de las cosas. La frecuente obligación en que estoy de esperar antes de pasar a la parte siguiente de mi programa, no significa que yo me detenga frente a la realidad temporal. Es simplemente la marca de mi impotencia técnica. Cuando domino el mecanismo de una operación, puedo eliminar las esperas: las reemplazaré por el trabajo que convenga. Como observa Bachelard, si él ha preparado azúcar en polvo muy fino, el filósofo no tiene necesidad de esperar "que su azúcar se disuelva...".

9.—Por el contrario, hacemos frecuentemente la prueba directa de la diferencia de velocidades: este alumno termina su trabajo antes que su compañero; este obrero desfonda 2 metros cuadrados cuando éste otra cava apenas uno; este automóvil supera al nuestro en la pista. Cambios y velocidades se perciben en el presente; el tiempo se elabora enseguida.

Una preciosa confirmación de esta prioridad de la percepción de las velocidades sobre la elaboración de la noción de tiempo nos es proporcionada por los trabajos de Piaget. La psicología genética, cuyo espíritu y métodos son muy diferentes, llega aquí a las mismas conclusiones que la descripción fenomenológica.

Habíamos tratado de mostrar en otra parte que, para la conciencia ensoñadora que se deja ir a "vivir" el tiempo, el único dato verdadero estaba constituido por los sentimientos que provoca en nosotros la distancia entre nuestros deseos y la realidad. El tiempo vivido es constituido así por el hombre. Ocorre lo mismo con el tiempo de la praxis que mide el trabajo y que no tiene sentido sino por nuestro esfuerzo.

El reconocimiento del sujeto trascendental sería lo único susceptible de conferir a estas consideraciones su alcance metafísico. Los análisis que acabamos de resumir y cuyo objeto está exactamente limitado, no carecen sin embargo de utilidad. Habrán de desempeñar su papel en una empresa más vasta que busque esclarecer la significación general del tiempo. Pueden presentar también algún interés para una reflexión acerca de la historia, puesto que son las acciones humanas las que constituyen la materia de ésta.



# Manufactura de Tejidos de Lana del Pacífico S. A.

Apartado No. 1618

Telf. 32697

## FABRICANTES DE:

Casimires peinados y cardados  
Géneros para señoras llanos y de fantasía  
Frazadas y pañolones  
Telas para uniforme  
Paños para billar  
Lanillas para banderas  
Hilados de lana peinada  
Lana para tejer  
Lanolina

## ALMACENES DE VENTA DEL PACIFICO

MERCADERES 416

ESTUDIOS 443

# Empresas

# Eléctricas

# Asociadas

ENERGIA PARA LA GRAN LIMA



## LOS CLASICOS INOLVIDABLES

- DANTE.—LA DIVINA COMEDIA, Vita Nova — Con Ilustraciones.
- CICERON.—OBRAS ESCOGIDAS.
- VOLTAIRE.— DICCIONARIO FILOSOFICO Y OBRAS ESCOGIDAS, 3 Tomos.
- TACITO.—OBRAS COMPLETAS.
- SENECA.—DIALOGOS FILOSOFICOS.
- TEATRO CLASICO FRANCÉS.—CORNEILLE, RACINE, MOLIÈRE Y BEAUMARCHAIS.
- KANT.—CRITICA DE LA RAZON PURA Y PRACTICA, 2 Tomos.
- SUETONIO.— PETRONIO.— OBRAS COMPLETAS.
- JULIO CESAR.—OBRAS COMPLETAS.
- MAQUIAVELLO.—OBRAS POLITICAS.
- LORD BYRON.—OBRAS ESCOGIDAS — Con Ilustraciones.
- SCHILLER.—OBRAS DRAMATICAS.
- PASCAL.— PENSAMIENTOS SOBRE LA RELIGION Y OTROS ASUNTOS.
- SCHOPENHAUER.—OBRAS, 2 Tomos — Con Ilustraciones.
- ROUSSEAU.—OBRAS ESCOGIDAS.
- GOETHE.—FAUSTO - WERTHER - HERMAN Y DOROTEA Y AFINIDADES ELECTIVAS.
- POE, EDGAR ALLAN.—PAGINAS ESCOGIDAS — Con Ilustraciones.
- HEINE, ENRIQUE.—SUS MEJORES OBRAS.
- ESQUILO - SOFOCLES.—TRAGEDIAS — Con Ilustraciones.
- ARISTOFANES.—OBRAS COMPLETAS.
- ARISTOTELES.—LOS TRES TRATADOS DE LA ETICA—TRATADOS DEL ALMA.
- PLAUTO.—OBRAS COMPLETAS.
- MONTESQUIEU.—OBRAS.
- PLUTARCO.—VIDAS PARALELAS, 2 Tomos.
- MONTAIGNE.—ENSAYOS, 2 Tomos.
- EURIPIDES.— TRAGICOS GRIEGOS - OBRAS DRAMATICAS.
- PLATON.— NOTICIAS BIOGRAFICAS - APOLOGIA DE SOCRATES - DIALOGOS.
- BOCCACCIO.—EL DECAMERON.
- LOPE DE VEGA.—SUS COMEDIAS MAS FAMOSAS.
- SARMIENTO.— CIVILIZACION Y BARBARIE.
- CALDERON DE LA BARCA.—TEATRO ESCOGIDO.

Sírvase remitirme folleto ilustrativo de Clásicos Inolvidables que Uds. ofrecen con grandes facilidades de pago.

Nombre y apellido . . . . .

Profesión . . . . .

Jirón . . . . . N° . . . . .

Localidad . . . . .

Provincia . . . . .

LLENE ESTE CUPON Y ENVIELO HOY MISMO A:  
**Editorial "EL ATENEO"**  
Jirón Puno (Bejarano) 262  
LIMA

# ENTRE LIBROS

**EMILIA ROMERO.** El romance tradicional en el Perú. El Colegio de México, México D. F., 1952.

El libro de Emilia Romero cumple un papel trascendente en la investigación literaria del Perú. El paciente esfuerzo que significa, las revelaciones sugestivas que contiene, la ordenada y metódica indagación, la cantidad de los testimonios recopilados, hacen de este volumen una monografía utilísima para la historia literaria del país, y llena sin duda un vacío. Sus conclusiones, al lado de las que contienen otras monografías afines, pueden esclarecer ya definitivamente un capítulo de nuestra historia literaria, que estaba necesitado de un aporte semejante. La investigación acerca de los romances populares americanos sólo comienza en forma sistemática a principios de este siglo con el viaje y las comprobaciones de Menéndez Pidal. Antes de esa visita, y en parte después, lo que se había dicho de los romances populares americanos eran a simples afirmaciones elaboradas en el bufete o producto de la erudición. El maestro español señaló el camino: la observación de la realidad y la recopilación minuciosa y metódica de los elementos conservados por la tradición oral, gracias a la cual han podido perdurar estas expresiones artísticas y espontáneas del pueblo. En los últimos 50 años ha prosperado con todo éxito la apreciación de lo popular y lo folklórico con un sentido científico insospechado en siglos anteriores. El impulso romántico de acercamiento a la raíz popular cobró así una vigencia exquisita e insospechada dentro de los nuevos impulsos de la investigación cultural.

En sucesivos capítulos, Emilia Romero condensa, en primer término, todo el material de investigación existente hasta el día acerca de los primeros romances producidos en el Perú en el siglo XVI, de cómo llegaron los romanceros españoles, y en su secuencia peruana durante los siglos XVII y XVIII. Entra luego en una investigación específica de los últimos ciento cincuenta años, (siglos XIX y XX), a base de informes directos proporcionados por diversas personas depositarias de recuerdos y versiones orales, que es parcialmente estudio comparativo entre expresiones romanceras del Perú con las de otros países de América hispana, excediendo un tanto de lo que pudiera colegirse del título del trabajo. Es sin duda éste uno de los grandes méritos del libro y que llena un vacío de que adolecían otras investigaciones restringidas a un ámbito nacional determinado. Sólo una indagación comparatista puede aportar conclusiones firmes y cabales acerca de esta materia, y ello es logrado con buen éxito por la autora, que demuestra un desvelo singular por señalar las "variantes" advertidas en las mismas piezas investigadas dentro de los diversos países de América, aunque no llega a examinar dichas "variantes" fuera del medio nacional peruano.

"Los cuentos —en este caso, los romances— son grandes viajeros" ha dicho Melville Herskovits en su medular libro *El hombre y sus obras*, recientemente traducida (Fondo de Cultura Económica, México, 1952). "Una de las tareas más fascinadoras y provechosas en el estudio del folklore es ver cómo, en sus viajes, (los cuentos, los romances) han sido alterados para hacerlos útiles en un nuevo escenario natural, en el seno de una cultura distinta. Algunas

narraciones se extienden casi por todo el ancho mundo". Con gran acierto, Emilia Romero ha entendido su cometido coincidiendo con estas ideas y ha puesto en práctica la formulación teórica del maestro de la antropología cultural. En tal forma, el libro de Emilia Romero cobra no sólo un interés literario e histórico, sino que asume una calidad científica y constituye un aporte invaluable para la antropología cultural americana. Con él se esclarece un aspecto del problema de la transculturación hispánica en el Perú y se prepara el terreno para indagaciones similares en otros países de América.

El enfocamiento peruano del problema ha impedido a la autora insistir en el tratamiento de las variantes americanas de los romances tratados, aunque ya insinúa directivas para un estudio de vasto alcance americanista. Esto induce a pensar en la importancia enorme que adquiere ahora la investigación comparatista y de la necesidad de estimular, promover, proyectar y abrir el cauce definitivo a los estudios comparatistas que comprendan desde el estudio folklórico hasta el de otras manifestaciones literarias, artísticas y culturales. Este campo se encuentra aún intocado y cabría promoverlo dentro del ámbito hispánico con toda la importancia que ya va adquiriendo en otros medios culturales europeos.

Investigación de primera mano y de excelente criterio, el libro de Emilia Romero significa un ponderado y laudable esfuerzo que amerita y acrecienta su ya considerable aporte a la bibliografía peruana y americana, y abre, con clara inteligencia, un vasto campo de investigación folklórico hasta ahora un tanto preterido y siempre necesitado de metódica ordenación y del rigor científico en el examen de los testimonios directos que la autora utiliza.

ESTUARDO NUÑEZ.

**MARIA ROSTWOROWSKI T. DE DIEZ CANSECO:** Pachacutec Inca Yupanqui. Lima, Imprenta Torres Yaguire, 1953. 14 h., 286 p., Vocab. 13 p. s/n, 1 p. Err.

Con el doble espaldarazo que le confieren un Informe de la Comisión Técnica de Historia presidida por el Dr. Raúl Porras Barrenechea —recomendando el trabajo PACHACUTEC INCA YUPANQUI, de María Rostworowski, como merecedor del Premio "Inca Garcilaso de la Vega" para el año 1952— y la breve y expresiva presentación del profesor Louis Baudin, ve la luz pública este enjundioso trabajo de investigación histórica sobre la época Incaica en el Perú. A despecho del título —que podría sugerir el mero glosar de aisladas referencias, tendente a la exégesis de una personalidad histórica más o menos vigorosa—, la autora ha comprendido perfectamente la esencial continuidad del devenir histórico y ha bocetado un esquemático y exacto panorama de la historia de la confederación cuzqueña, antes de hacer frente al asunto medular del trabajo: la figura del Inca Pachacutec.

La expansión imperial incaica realizada —como quería Garcilaso— desde los inicios de la confederación cuzqueña, parece haber sido definitivamente relegada, en favor de la tesis —elocuentemente sostenida por Jijón y Caamaño en 1934— de la expansión tardía y violenta, a partir de la victoria obtenida sobre los pequeña confederación cuzqueña, em-

## Editorial Gredos

BENITO GUTIERREZ, 27  
APARTADO 8021  
MADRID

BIBLIOTECA  
ROMANICA  
HISPANICA

Director:  
DAMASO ALONSO



### Tratados y Monografías.

1. W. VON WARTBURG: La fragmentación lingüística de la Rumania.
2. RENE WELLEK y AUSTIN WARREN: Teoría literaria.
3. WOLFGANG KAYSER: Interpretación y análisis de la obra literaria.

### Estudios y Ensayos.

1. DAMASO ALONSO: Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos). 2ª edición.
2. AMADO ALONSO: Estudios lingüísticos (Temas españoles). 2ª edición en prensa.
3. DAMASO ALONSO y CARLOS BOUSOÑO: Seis calas en la expresión literaria española. (Prosa-Poesía-Teatro).
4. VICENTE GARCIA DE DIEGO: Lecciones de lingüística española.
5. JOAQUIN CASALDUERO: Vida y obra de Galdós.
6. DAMASO ALONSO: Poetas españoles contemporáneos.
7. CARLOS BOUSOÑO: Teoría de la expresión poética. (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles).
8. MARTIN DE RIQUER: Los cantares de gesta franceses. (Sus problemas. Su relación con España).
9. RAMON MENENDEZ PIDAL: Toponimia prerrománica hispana.
10. CARLOS CLAVERIA: Temas de Unamuno.
11. LUIS ALBERTO SANCHEZ: Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.
12. AMADO ALONSO: Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos.
13. DIEGO CATALAN: El poema de Alfonso XI (fuentes, dialecto, estilo).

### Manuales.

1. EMILIO ALARCOS LLO-RACH: Fonología española.
2. SAMUEL GILI GAYA: Elementos de Fonética general.
3. EMILIO ALARCOS LLO-RACH: Gramática estructural y española.
4. FRANCISCO LOPEZ ESTRADA: Introducción a la Literatura medieval española.
5. FRANCISCO DE B. MOLL: Gramática histórica catalana.
6. FERNANDO LAZARO CARRETER: Diccionario de términos filológicos.
7. MANUEL ALVAR: Introducción a la dialectología aragonesa.



# W. R. Grace & Co.

IMPORTACION EXPORTACION  
TRANSPORTES

—oOo—

AL SERVICIO DEL PROGRESO COMERCIAL  
E INDUSTRIAL DEL PAIS

—oOo—

OFICINA PRINCIPAL  
EDIFICIO GRACE — TELEFONO 34439

JIRON LAMPA 590

LIMA - PERU

# Nicolini Hnos.

S. A.

AV. REPUBLICA ARGENTINA 261

LIMA

FIDEOS "NICOLINI"

Harina "Sol"

peñada en interminables luchas de ayllus sostenidas contra los **sinchis** de las naciones aledañas, es insuficiente para destruir un estado de **chancas**: el incipiente poderío de la tensión permanente e iniciar una hegemónica expansión cuzqueña y toda tentativa en favor de ésta es sofrenada por los hostiles vecinos, constituidos en naciones iguales en poderío o extensión a la cuzqueña. Uno de aquellos feudos rivales —el de los **chancas** adquiere paulatina importancia y, mediante la absorción de algunos curacazgos (Sorás, Rucanas, quechuas de Andahuaylas) se convierte en poderoso enemigo que amenaza dominar a la confederación cuzqueña cuando sus aguerridas tropas se presentan a las puertas del Cuzco, en Carmona. Este es el instante crítico del Incario: los ejércitos cuzqueños rechazan a los **chancas** y luego los vencen en sus propios dominios. De aquí, abierta una gran brecha, fluyendo naturalmente la expansión cuzqueña se tornará incontenible: la confederación "robustecida y rodeada de prestigio", obtiene la alianza de los **sinchis** comarcanos e inicia su indetenible transformación imperial. Se sucederán las victorias y expediciones de conquista a los pueblos de Chíncha, Mala, Pachacamac, del Chinchaysuyo, los Yungas, los Chimús y el Collao.

De aquí surge la importancia capital que tiene en la historia Incaica la victoria sobre los **chancas** que, de no alcanzarse en ese crítico instante, hubiera significado la muerte de la confederación cuzqueña. Es esta encrucijada de la historia Incaica —la derrota de los **chancas**— antiguo problema cuya solución es extrañamente iluminadora: ¿durante el reinado de qué Inca se produjo la amenaza, y cuál fué el soberano, hijo del anterior, que logró la victoria sobre los **chancas**? Dos binomios propuestos, Yahuar Huacac-Viracocha, y Viracocha-Pachacutec, constituyen el meollo del problema.

En desacuerdo con Riva Agüero —que se decidiera por la primera solución atenido, fundamentalmente, a la versión de Garcilaso—, la Sra. Rostworowski emprende la tarea de demostrar que el Inca Garcilaso "fué quien originó todo el embrollo" (p. 58), alterando el relato histórico impulsado por la enemistad que existía entre su panaca materna (la de Túpac Yupanqui) y la de Pachacutec. Garcilaso se habría empeñado en opacar la figura de Pachacutec, efectuando una trasposición de hechos históricos, (como la conocida duplicación cuyo resultado es la existencia de un Inca Yupanqui ficticio, que habría sido hijo de Pachacutec) y llegando aún a mencionar como una de las momias reales de los Incas halladas por Polo de Ondegardo, la de Viracocha, que aquél no encontró, silenciando en cambio el hallazgo de la de Pachacutec, dado que junto a la momia de éste último Inca fué descubierto el ídolo principal de los **chancas** que, conservado a guisa de trofeo, habría evidenciado la legítima gloria de Pachacutec.

Con fehaciente cúmulo de testimonios documentales, la Sra. Rostworowski devuelve a Pachacutec, disminuido por Garcilaso, la prestancia de caudillo y reformador de excepción, verdadero constructor del Imperio de los Incas. Estudia en seguida, con minuciosidad ejemplar, las conquistas llevadas a cabo con éxito creciente por este soberano, que confieren a la nación cuzqueña fisonomía imperial. Las trascendentales reformas en la legislación, la reconstrucción del Cuzco en gran escala —emprendida durante 20 años por un plantel permanente de 50,000 indios—, las nuevas disposiciones en materia religiosa, la constitución del ejército y las directivas de la administración, son prolijamente estudiadas, mediante la exhaustiva compulsión documental, que no coacta el criterio de síntesis en la autora. El estudio de la organización del Imperio, da ocasión a que la Sra. Rostwo-

rowski presente un panorama del aparato institucional incaico, en que se enfocan, con rigor lógico, las últimas comprobaciones obtenidas por la historia documental, en particular a través del acervo cronístico, en un planteamiento sólido que al decir del Informe de la Comisión Técnica, constituye "una historia del Incario, solvente y segura, que puede reemplazar en la consulta historiográfica a la ya envejecida de Markham".

Algunas comprobaciones de la autora enriquecen en forma notable el conocimiento crítico del Imperio. Cabe destacar el espléndido estudio de los **chancas**; la importancia concedida a las tradicionales enemistades de **panacas** dotadas de fuerte sentido de casta y que, a la postre, constituirían la mayor obstrucción en la marcha del Imperio (recuérdese el retiro de la "mimesis and allegiance" de la masa a las "creative minorities" de Toynbee); la discriminación realizada al estudiar las conquistas de Pachacutec en la costa, las cuales —contradiciendo una versión garcilasista— se habrían efectuado mediante el rápido asalto desde cabeceras serranas. Así mismo, el hallazgo de la institución del correinado, esto es, reinado de prueba del hijo durante a vida del soberano, costumbre que habría sido frecuente entre los monarcas cuzqueños para designar herederos, constituye interesantísimo punto polémico que, desde ya, tiene en su favor el espíritu incaico manifestado, por ejemplo, en prácticas afines como el **tincunacuspa**.

Aunque se hace necesario reconocer que el estilo literario, en la obra que reseñamos, carece de la expresividad que fuera de desear —atendido que la autora recibió su educación en el extranjero—, la misma concisión del lenguaje garantiza la perfecta seriedad de un estudio que, desde la primera vista, revela la compulsión ejemplar de las fuentes documentales y la confrontación selectiva de una profusa bibliografía en la que, prácticamente, nada ha quedado sin ver. De paso —y no por mero capricho erudito— diremos que nos hubiese gustado ver en consulta algunas pocas ediciones mejoradas o ulteriores a las utilizadas por la autora, como es el caso de las crónicas de Vázquez de Espinosa, que la autora viese en la traducción inglesa de 1940 y que desde 1948 circula impresa en castellano; la de Reginaldo de Lizárraga, que la autora viese en la Ed. Loayza, inferior a la más completa de Madrid (1909); la de Cabello Valboa, que la autora maneja en la versión fragmentaria y retraducida de Lima, 1920, que se ha tornado inservible al lado de las ediciones completas y solventes de Jijón y Caamaño (1945) y del Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos (1951). De igual manera, hubiese sido interesante ver controvertidas, aunque no fuese sino incidentalmente, algunas de las conclusiones planteadas por Imbelloni en su último estudio crítico sobre Pachacutec ("PACHACUTI IX, EL INKARIO CRITICO", Buenos Aires, 1946), obra que por cierto es citada en la bibliografía de la Sra. Rostworowski; y un índice alfabético habría sido oportuno para facilitar la consulta. Atingencias menores, sin duda, que no comprometen el contexto en ningún caso, pero que son de rigor en la moderna historiografía.

Cabe, aún, mencionar cierta tendencia de la autora a guiarse ocasionalmente por determinada versión unilateral, que puede dotar al sucedido histórico de un ligero tinte novelesco: tal el caso cuando acepta, por ejemplo, versiones unilaterales provenientes de Morúa sobre el presunto envenenamiento de Cápac Yupanqui, o aquella sobre el asesinato de Yahuar Huacac, o, en general, la impresión vertida por la autora sobre las conquistas pacíficas, a la usanza garcilasista; tal vez, capaces ellas de mejor calificación a la luz de nuevas compulsas.



En todo caso, FACHACUTEC-INCA YUPANQUI constituye una magnífica contribución para el estudio de la historia de los Incas del Perú, particularmente valiosa al devolver sus glorias legítimas al emperador de quien dijera Baudin que "parece haber sido uno de los más grandes que el mundo haya conocido".

CARLOS ARANIBAR ZERPA.

**IGNACIO BERNAL: Introducción a la Arqueología.** Prólogo de Alfonso Caso. Fondo de Cultura Económica. México, 1952. 165 pp., con láms. y figs.

El libro de Ignacio Bernal está prologado por don Alfonso Caso, quien en compañía de Daniel F. Rubin de la Borbolla, dirige la "Sección de Obras de Antropología" del FONDO DE CULTURA ECONOMICA, cuyas ediciones castellanas de obras básicas sobre dicha materia — escritas en las más diversas lenguas —, representa un magnífico aporte a la difusión de las ciencias antropológicas en los países de habla española.

Tres capítulos forman la obra: el primero es una definición de lo que debe entenderse por trabajo arqueológico; el segundo nos presenta al arqueólogo trabajando en el campo y afrontando los múltiples problemas que implica la excavación, la conservación de los objetos y su debida documentación, y la reconstrucción de los monumentos; en el tercero, el arqueólogo, ya en su gabinete, tiene que dar una interpretación a los objetos que ha encontrado, y hacerlos hablar de la cultura y del pueblo que los produjeron.

Al final se incluyen tres Apéndices. En el primero se destacan las materias que en la especialidad de Arqueología ofrece el amplio "currículum" de la ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGIA, constituida con el carácter de Facultad Universitaria, desde 1942, en la ciudad de México. El segundo Apéndice, trae tres listas en las que aparecen ejemplos del equipo que puede requerirse en determinadas circunstancias de una exploración arqueológica en el campo. Finalmente, el último de los Apéndices está dedicado a darnos una visión, bastante somera por cierto, de los procedimientos usados por el arqueólogo para determinar la cronología. Esta dificultad, que al ser descubierto el **Carbono 14** se creyera despejada para siempre, sigue todavía siendo constante preocupación de los arqueólogos, que esperaron más de lo que efectivamente le ha podido ofrecer este tan sonado y revolucionario método. Teniendo esto en cuenta —y además que al arqueólogo no siempre se le presentan en el campo facilidades para experimentar con técnicas complicadas—, Ignacio Bernal nos brinda algunos —más que instrucciones— consejos prácticos y sencillos, pero válidos en la mayoría de las situaciones.

La obra concluye con una copiosa Bibliografía en la que van entremezcladas, sin más orden ni concierto que el alfabético, algunos tratados generales sobre metodología, técnica y fundamentos de la Arqueología, al lado de otros meramente descriptivos y que se refieren a estudios locales verificados en diversas partes del mundo. Deducimos de ello, que el autor tiene la intención de presentar una Bibliografía de carácter ecuménico. Sin embargo, este criterio no se cumple en toda su extensión, pues se ha hecho una selección por idiomas, en la que tan sólo tienen cabida obras escritas en inglés y en castellano. No se justifica que en una obra como la presente, que a juzgar por el título, lleva el propósito de abordar el tema en toda su amplitud, se excluya la bibliografía de la materia escrita en otros idiomas como el francés y el alemán.

Nos cabe igualmente observar que estas limitaciones se presentan en

algunos otros aspectos. El libro de Ignacio Bernal tiene siempre una tendencia regionalista, pues los ejemplos e ilustraciones que se presentan, suelen referirse a investigaciones locales, hechas en antiguo suelo mexicano, algunas de ellas de un interés bastante restringido. Si Ignacio Bernal, hubiese optado por un título menos comprometedor, acertadamente hubiera podido llamarlo simplemente "manual del arqueólogo mexicano". En este sentido repetimos, obras similares escritas en otros idiomas siguen llevándole ventaja, desde que, en su mayoría, éstas suelen abarcar el tema y sus problemas conexos con la amplitud que les exige la materia que han escogido.

Para terminar, indiquemos la desmesurada preocupación de Ignacio Bernal, por todo lo que se refiere a reconstrucción arqueológica. Esta se constata a simple vista, a través de sus nítidas ilustraciones. De las treinta y cuatro fotografías que acompañan al texto, veinte y cuatro están destinadas a ilustrarnos sobre los resultados obtenidos en esta difícil y delicada tarea. Naturalmente todas hacen alusión a trabajos llevados a cabo en territorio mexicano, aunque debemos indicar que algunos de los grabados presentan magníficas muestras de reconstrucción, como el de la **Pirámide de los Nichos de Tajín**, o el del suntuoso templo de **Palenque**, reconstruido admirablemente en 1951. Felizmente en lo que atañe al texto, su autor cuidó de no explayarse más de la cuenta en esta afición personal.

En resumen, si Ignacio Bernal se hubiese reducido en su regionalismo acentuado por lo mexicano; apartado de tendencias discriminatorias en su Bibliografía; y abordado el tema con tono menos elemental, su obra hubiese tenido más éxito del alcanzado.

Si futuras publicaciones de esta índole, podrán superarla; de ningún modo, empero le quitarán el mérito indiscutible del esfuerzo inicial que constituye este primer paso hacia un campo de bibliografía científica no abordado por ninguno en nuestra lengua, antes de Ignacio Bernal.

FEDERICO KAUFFMANN.

**ERICH FROMM: Ética y Psicoanálisis.** México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

La tradición de la Ética Humanista y el progreso de la Psicología sirven de marco a Erich Fromm para que en fino análisis y con rigurosidad lógica aborde el problema del hombre en sus aspectos psicológico y ético. Que el destino del hombre le es indiferente al Universo; que se encuentra, pues, solo y además consciente de su soledad; que, por si esto no fuera poco, se halla alejado de sí mismo por encontrarse muy cerca del vertiginoso avance de la técnica; que "el error de divorciar a la Psicología de los problemas de la Filosofía y de la Ética" ha sido de funestas consecuencias para un conocimiento integral del hombre; todo esto y mucho más, no es de ninguna manera un atajo a la fe de Fromm de que la felicidad del hombre, meta de la Ética, está en él mismo y en un retorno al aprovechamiento de sus facultades racionales. Por supuesto que "la duda sobre la autonomía humana y la razón ha creado una confusión moral" que ha convertido al hombre en fácil presa de "sistemas irracionales". Pero, ya que "los principios de la Ética Humanista deben derivar de la naturaleza de la vida en general y de la existencia humana en particular", Fromm toma sobre sus hombros esta tarea y nos muestra una nueva clasificación tipológica que servirá de base a posteriores consideraciones sobre la satisfacción, el placer irracional, el goce, la felicidad, la virtud, el vicio, el amor, entre otras cosas. He aquí

## Hechos sobre el Petróleo

LA IPC EN EL PANORAMA ECONOMICO DEL PERU

DESARROLLO DE LA PRODUCCION

La industrialización de La Brea y Pariñas, distritos de la provincia de Paíta donde se encuentran los campos de producción de la International Petroleum, se inició antes de existir esta Compañía, a fines del siglo pasado. La producción fué aumentando con rapidez conforme se abrían nuevos pozos. En 1890 se obtuvo poco más de 8,000 barriles. Diez años más tarde la producción anual pasaba de los 200,000 barriles. Con la International Petroleum el desarrollo industrial de La Brea y Pariñas cobró definitivo impulso, alcanzando su máximo rendimiento. En 1915 se extrajeron más de 1'800,000 barriles, en 1930 más de 10'000,000. Fué en 1936 cuando la producción total de la IPC en sus campos de La Brea y Pariñas alcanzó su cifra récord: 16'232,147 barriles. En 1953 esa producción fué de 11'341,634 barriles; pero con esta cantidad, y a pesar de que el petróleo de sus yacimientos está siendo extraído desde el siglo pasado, La Brea y Pariñas continúa siendo el núcleo vital de la producción petrolera en el Perú, correspondiéndole más o menos el 69% de todo el crudo que se extrae actualmente en el país.

REFINERIA

La refinería de la International Petroleum en Talara tiene a su cargo el 98.5% de todo el crudo que se refina en el Perú.

La producción máxima de la refinería se alcanzó en 1943 con 14'067,347 barriles de petróleo. Ese mismo año se mezclaron 999,790 barriles de gasolina natural. Ambas cifras hicieron un total récord de 15'067,137 barriles. En 1953 este total fué de 14'700,072 barriles, incluyendo en esta cifra tanto el crudo propio de la IPC como el que se refina por cuenta de la Compañía Petrolera Lobitos. (Cada barril equivale a 42 galones americanos).

Actualmente se están realizando los preparativos para la instalación de una nueva torre de fraccionamiento dentro de la refinería de Talara, calculándose que esta nueva unidad entrará en funcionamiento alrededor de setiembre.

CONSUMO NACIONAL

Hace apenas cinco años el Perú consumía 80 millones de galones de gasolina por año. Hoy el consumo es de 160 millones de galones es decir el doble.

En 1931 el consumo interno de productos de petróleo en el Perú fué de casi 1'900,000 barriles. En 1941 era ya más del doble: 4 millones de barriles y fracción. En 1951 fué más del quintuplo, pues pasó de los 9 millones y medio de barriles. De la cifra exacta de 11'501,382 barriles consumidos en 1953, la International Petroleum Company aportó 8'861,196. Esto dá una clara idea de lo que significan para la Nación sus operaciones industriales siendo oportuno destacar que, como es de todos conocido, el consumidor peruano ha venido pagando por los productos de petróleo los precios más bajos del mundo.

En 1936 el Perú consumía el 16% del petróleo crudo producido por la International Petroleum. En la actualidad, y debido a la creciente demanda interna, el 76% de dicha producción se destina al consumo del país.

EXPORTACION

Huelga decir que las exportaciones constituyen en general, un factor primario en la economía del país. Son una fuente de divisas y un índice de vigor industrial. En 1953 se exportó tan sólo el 24% de la producción de petróleo crudo de la International Petroleum debido al citado aumento del consumo interno. Pero aún así, considerando la totalidad de las ventas de toda clase de productos que la Compañía realiza al extranjero, le ha correspondido a ésta en 1953 más o menos el 59% de las exportaciones peruanas de petróleo y derivados.



# Constructora

LOS "ANDES" S. A.

CONTRATISTAS

GENERALES

Jirón Arequipa 250-Telf. 31069

## Mauricio Hochschild

Compradores y exploradores

de minerales y metales

Oficina Principal Lima - Perú

Casilla 849 Teléfono 41210

al descubierto la falsedad de las afirmaciones de la Etica Autoritaria y de la Etica Subjetivista, gracias al mejor conocimiento de los mecanismos psíquicos.

Libro importante y de gran estímulo para todo aquel que desee citarse consigo mismo.

**VARGAS VICUÑA. Nahuín (cuentos)**  
Lima, Editorial Ausonia, Talleres Gráficos, S. A., 1954.

Vargas Vicuña pretende a través de sus relatos, darnos una visión (nahuín) de la sierra peruana; pero no por eso su literatura puede llamarse costumbrista; ella es, más bien, una constante preocupación por el suceder diario de los moradores de nuestra serranía. De ahí la casi ausencia de personajes unitarios definidos y la fina y muy tenue línea novelística del conjunto.

Los personajes del relato carecen de personalidad y vida propias, no han sido dibujados, y sólo vienen a adquirir vida gracias a la acción del grupo a que pertenecen; no es pues, literatura heroica, de individuos particularizados, es, más bien, la de un conglomerado humano que se debate frente al acontecer diario de su vida campesina. Vargas Vicuña presta mayor atención a la lucha común, al esfuerzo por supervivir realizado por un grupo humano frente a la naturaleza y confía en su destino; de ahí la fuerza y el marcado acento emotivo de la narración. A veces, como en **Ese don Aguilar**, intenta —si lograrlo plenamente— la particularización del personaje, pero siempre con miras a la colectividad actuante. Al mismo tiempo se da en el autor una sutil entonación lírica y una entrega absoluta, casi infantil, a la naturaleza, que se refleja en la dedicatoria del volumen y en la presencia del paisaje serrano.

El escritor se ha situado frente a una realidad y ha captado su emoción vital, y para ser más fiel no copia o imita los giros usuales del pueblo, sino los eleva a la categoría de lenguaje literario, intenta con ello la creación, dejando de lado criterios estéticos, de un nuevo lenguaje literario, que bien podría denominarse "lenguaje peruano". Sinceridad literaria y auténtica preocupación por conservar en literatura la lengua del pueblo son dos de los más importantes características del cuento de Vargas Vicuña, en el que diálogo y descripción se alternan en moderada equidad.

Desde un punto de vista estricto los relatos reunidos en este volumen no pueden llamarse con entera propiedad cuentos; el cuento suele caracterizarse por el desarrollo completo de un argumento, y Vargas Vicuña, por el contrario, prefiere deleitarse en lo inacabado, en la suspensión de relato (véase, por ejemplo, **Seguía no más**). Su técnica parece cimentarse en este corte, a veces brusco e inesperado, que podría ser interpretado como manifestación de la constante inquietud y riqueza creativa del autor.

De los ocho relatos que contiene el libro, quizás si el más logrado sea **El Velorio**, en el que utiliza Vargas, con delicadeza y sello personal, creencias populares que le sirven de pretexto para el relato. La presencia de la leyenda no está ausente del volumen y no es sólo **El Velorio** el que nos revela esta fuente, sino también el titulado **La Mula Mañuca**, cuyo tema encontramos con variantes en diversas regiones de la sierra.

El lirismo y la eficacia narrativa de este libro hacen de su autor una firme promesa de perfeccionamiento literario. Bien podría Vargas Vicuña tentar el camino de la novela, en el que es posible sepa desempeñarse con idéntica soltura que en el del cuento, en el que ya acusa estilo personal y altura literaria.

Julio Macera Dall'Orso

**ARTURO D. HERNANDEZ.** Selva Trágica. Lima, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, 1954.

"Selva Trágica" narra el cruel asesinato de Alfredo, esforzado caucenero peruano, en manos de una expedición de salvajes Capanahuas, y la captura por estos de Mariana, la esposa de Alfredo, quien es llevada a la tribu en una trágica caravana a través de la selva. "Negro porvenir se le presentaba sin la más remota esperanza de salvación", como dice el autor a propósito. Mariana, la valiente mujer, cuya heroicidad se irá acentuando a medida que transcurren los capítulos, llora, solloza, se desmaya, y llega a penetrarse de un horror total y absoluto que ya no le abandonará casi en ningún momento. El autor, que desde los momentos posteriores a la captura de Mariana, había descrito un duelo realizado a la usanza selvática entre el malvado asesino de Alfredo, el sádico y perverso Mancuís, y Nacuá, noble y estimable adolescente Capanahua, "ágil como un felino", motivado por la propia Mariana, recalca la situación, tensa y espesa, al sentirse la protagonista codiciada secretamente por el repulsivo Mancuís, "de un hálito candente como si tuviese en su interior un volcán".

La heroica Mariana olvida a su difunto marido en los siguientes capítulos, ocupada como está de horrorizarse ante la inaudita ferocidad de ese "pueblo de antropófagos sin Dios!", manducadores de carne humana, y no sólo acepta su tremendo destino, sino que admirablemente se sobrepone a él, y convive con Nacuá, el astuto vencedor del duelo, y más aún, paladín de la civilización y del cristianismo, trata por todos los medios posibles de convencer a su nuevo esposo de la sinrazón de una existencia llevada en tan salvaje forma, y llega a pedirle que "tema el castigo del cielo", y que "piense en el amor al prójimo".

El horror, el espanto, lo abrumador, seguirán recayendo en Mariana, a lo largo del tiempo y en torno a una serie de circunstancias, que culminan primero con la muerte de Nacuá, víctima en parte de una gripe traída por la civilización, y en parte por la diabólica perversidad de Mancuís, y luego cuando Mariana, convertida en samaritana gracias a la epidemia, decide huir con el hijo que ha tenido en circunstancias azarosas y emocionantes, y llega a medio de una tormenta a la "casa maldita" de los capanahuas, y es entonces cuando el autor desata el horror e inunda la narración de una indescriptible atmósfera de espanto, terror, sangre, demonios, mutilados, cadáveres vivientes; el dramatismo y lo espeluznante ya no se contienen y se desbordan en una fantasmagórica escena en la que como es justo y deseable, Mariana salió bien librada pues de un certero bastonazo logró quebrar la cabeza de Mancuís "que se erguía como la de un pulpo sobre su presa". Luego, casi milagrosamente, "después de haber estado 4 años, un mes y seis días en poder de una de las tribus más feroces y más extrañas del mundo", Mariana, mediante una canoa y la inesperada complicidad del río, llega al fondo de unos jóvenes brasileños.

Tal, a grandes rasgos, la esencia de esta narración que incorpora a la novelística peruana, la manducación de carne humana, el horror sin límites, y que podría iniciar la producción de "novelas selváticas" destinadas al consumo de un público hastiado de la novela rosa o policial, y que busca la aventura recargada, cuya acción transcurra en



el lugar más remoto. Para ese público habría una novela selvática, nueva en el ambiente que describe, aunque no en la anécdota, siquiera, y a Arturo D. Hernández le corresponde ser, en el Perú, su iniciador.

Enrique Congrains Martín.

**ENRIQUE CONGRAINS MARTÍN:** *Lima, hora cero.* Lima, Tipografía Peruana, S. A. 1954. (Círculo de novelistas peruanos).

No son muchos los pasos literarios del cuentista que en **Lima, hora cero** nos brinda varias facetas de la ciudad y un ensayo de los personajes de esta que él entiende mejor. Su actitud y tono narrativo, aparte de la afinidad temática, crean un hilo conductor a través de las cuatro piezas del libro: **Lima, hora cero; Los Palomino; El Niño de Junto al Cielo y Despacito.**

El contraste entre el sistema legal y la realidad vital de las llamadas **urbanizaciones clandestinas**, el desamparo en que se halla sumida la gente humilde que necesita valer un derecho, la inhumanidad impuesta por las relaciones comerciales, el abandono de los niños y la deformación de su mundo infantil por las exigencias del medio ambiente, los problemas humanos surgidos en torno a las unidades vecinales por el choque de modos de vida, hábitos, necesidades y recursos distintos, sirven al autor para concebir cuatro trazos que tocan la más apremiante hora limeña. Enrique Congrains ha seleccionado como materia y personajes de sus obras la vida de sujetos en conflicto con la comunidad; más aún, puede decirse que ha escogido a personas llevadas hasta la situación conflictiva por la comunidad misma, que, al relegarlas de su organización les deja tan sólo la posibilidad inútil de imaginar un orden de cosas y una suerte mejores. Tal su disposición de observador frente a una sociedad que describe y censura en sus aspectos más actuales y urgentes.

La carencia de "problemas personales" desplazados por "situaciones colectivas", determina que no abunde en los cuentos el vigor que traen los aciertos psicológicos, ya que la atención del escritor ha sido cautivada por el devenir externo y sus complicaciones, sin que consiga penetrar en lo hondo de los reales "problemas colectivos". De ahí la dispersión de algunos párrafos, que aunada a cierta insuficiencia de lenguaje, constituyen la causa de notorios descensos expresivos. Repárese por ejemplo en las líneas 12, 13 y 14 de la pág. 157; en el último párrafo de la pág. 143, en la pág. 141. Se agudiza el sistema cuando Congrains se ve precisado a describir, verbigracia en la pág. 82 al referirse a los caracteres de la mujer conocida por Andrés Palomino; en la pág. 136 cuando quiere dar una idea de la disposición de la cocina; o en la pág. 54 cuando describe al personaje. La misma deficiencia se manifiesta en innecesarias reiteraciones sin acertar con la forma propia; véase las primeras líneas de la pág. 132 y últimas de la precedente, y las líneas 10, 11 y 12 de la pág. 133.

No ha podido evitar el autor en algunos períodos un estilo discursivo, ampuloso, que si bien expone una idea, ésta valdría más como producto de una acción extendida en el acontecer de la trama. Ha incurrido en tal defecto, por ejemplo, en la pág. 166, segunda parte. En la pág. 161 resalta muy claro el contraste entre las frases del diálogo y la densa reflexión que le sigue; en las

págs. 154 y 155 se repite la falta, lo mismo que en la pág. 151 y algunas más.

La forma de conducir la narración es sencilla, rectilínea y sin mayores recursos de construcción en tres de los relatos: **Lima, hora cero, El niño de junto al Cielo y Despacito;** en Los Palomino se nota un cambio efectivo. Aparece esta pieza como la más elaborada, aprovechando contrastes y la técnica contrapuntística como recursos expositivos. Por dicho mérito el relato gana mayor vivacidad y la escenografía narrativa produce efectos más concretos.

Del libro de Congrains no basta decir que es "interesante", "humano", "realista", "fuerte, pero deficiente en la forma", "desprovisto de caracteres psicológicos"; no basta decir que es un anuncio promisor del cuentista "que tanta falta le hace al Perú"; sus méritos están sobre la crítica advenediza y la noticia a que obliga el oficio. Al enumerar ciertas imperfecciones explicables en escritor de la edad y formación de Congrains, lo hemos hecho conviniendo que **Lima, hora cero** es un libro de calidad, un valeroso planteamiento de nuestros problemas urbanos llevados a la literatura con ardor y simpatía por los protagonistas; con limpia concepción de la tarea artística, como lo muestra su habilidad en el trato de planos infantiles y del sexo; y con definida vocación de escritor militante.

Quienes hemos apreciado el progreso de Enrique Congrains desde su tempranamente remoto Anselmo Amancio, a través de Kikuyo y de las piezas del libro comentado para llegar a la novela que está finalizando, tenemos la convicción de que el talento y condiciones exhibidas en **Lima, hora cero** no son accidentales ni fugaces. Y la tenacidad y juventud del autor ya no prometen: aseguran y comprueban.

Alberto Escobar.

## EDICIONES FRANCESAS

**MAGALHAES-VILHENA:** *Le problème de Socrate.* París, PUF, 1952.

El autor, antiguo profesor de la Universidad portuguesa de Coimbra, acomete en este libro, con coraje y paciencia admirables, la monumental tarea de precisar, a través de los dispersos testimonios de sus contemporáneos, la figura histórica de Sócrates. Magalhaes-Vilhena no ha cedido a la tentación de caer ni en la evocación literaria ni en la construcción especulativa, brillantes pero infundadas. Antes bien, analiza rigurosamente la impresionante bibliografía inspirada por este gran problema, para retener los testimonios incontestables y descartar los supuestos. Un lugar preferente ocupa el análisis de la interpretación platónica, a la que Magalhaes dedica otro estudio especial, publicado bajo el título de "**Socrate et la légende platonicienne**" por la misma Casa editora y en la misma época. El problema —que la historiografía moderna creía haber agotado— no ha sido resuelto todavía: se replantea constantemente. Si el personaje Sócrates es una "adquisición eterna" de la Humanidad, el problema socrático es, por su parte, un eterno problema, un eterno desafío a la inteligencia.

**MARTIN HEIDEGGER:** *Kant et le problème de la Métaphysique.* (Trad. de A. de Waeblens y Walter Biemel). París, Gallimard, 1953.

La imposibilidad de una tarea no debe significar la renuncia definitiva a emprenderla. Y, en cuanto a traducción respecta, la obra escrita de Heidegger desanima a los más audaces. Venciendo escrúpulos legítimos y dificultades inmensas, los traductores nos presentan, veinticuatro años después de su primera publicación en alemán, la primera versión en una lengua distinta del original de esta asombrosa interpretación de Kant, que la crítica ha considerado como la segunda parte del "Ser y Tiempo". Esta traducción será en adelante, junto a la admirable versión española de "Ser y Tiempo" por José Gaos, un instrumento de trabajo indispensable. Traducción honrada y cuidadosa, que no se salva de algunos reparos importantes.

**JEAN PAULHAN:** *La preuve par l'étymologie.* París, Editions Minuit, 1953.

En este breve estudio, complementario del anterior "**Petite Préface a toute critique**", Paulhan examina, con penetración, lucidez e ingenio, el difícil e importante problema de la etimología. En los últimos tiempos se ha acentuado la tendencia a usar y abusar de la derivación etimológica, en cuanto se identifica, sin crítica, la significación primitiva, el "etymon", con la significación verdadera. Paulhan reacciona no sólo contra lo que Saussure llamaba la "etimología popular", sino contra la otra, contra la obtenida con seriedad y rigor. No recusa totalmente la prueba por la etimología: previene contra sus excesos. Es conveniente acudir a la etimología, —y a esto puede reducirse la tesis del autor— solo porque nos desvía de la significación actualmente usual de las palabras, y nos permite buscar, con más facilidad, la verdadera. El libro contiene un capítulo liminar que trata del problema de la onomatopeya, y concluye rechazando la teoría de la motivación del signo lingüístico. Es una obra de lectura agradable, en la que "la eminencia gris de las letras francesas" confirma ese raro maridaje del espíritu crítico con el espíritu creador.

**BRICE PARAIN:** *Sur la dialectique.* París, Gallimard, 1953.

Todas las obras de Brice Parain denuncian una preocupación constante e infatigable por los problemas filosóficos que plantea el lenguaje. Señalemos entre las más importantes, el "**Essai sur le logos platonicien**" y las "**Recherches sur la nature et les fonctions du langage**". En este último libro, que consta de dos ensayos y de una pieza de teatro, Parain estudia el problema del tránsito del logos a la dialéctica, en función de la existencia humana. Un primer ensayo intenta describir esa crisis ejemplar, a resultas de la cual el joven Pascal, geómetra genial, se "convierte" en el teólogo, el moralista, el gran escritor, que la humanidad no cesa de admirar. El otro ensayo estudia el problema de las proposiciones negativas. La pieza de teatro, en fin, organiza sus situaciones en torno a esta trama principal: las vicisitudes y peripecias del personaje central, Jamet, cuando descubre, como por azar, una terrible verdad: decir es lo contrario de hacer.

VICTOR LI CARRILLO.

## EDITORIAL LOSADA



## NOVEDADES

\*\*\*

**CAMUS**  
*El mito de Sísifo*

\*\*\*

**GARCIA LORCA**  
*Cinco farsas breves*

\*\*\*

**JASPERS**  
*La fe filosófica*

\*\*\*

**CESAR MIRO**  
*Palma*

\*\*\*

**UGO BETTI**  
*Teatro*

\*\*\*

**UNAMUNO**  
*Cancionero*  
*Diario Poético*

\*\*\*

**ALBERTI**  
*Poesías*

\*\*\*

**CAMPANELLA**  
*La ciudad del Sol*

\*\*\*

**FRANCISCO ROMERO**  
*Estudios de Historia*  
*de las Ideas*

\*\*\*



EDITORIAL LOSADA

**Jirón**  
**Huancavelica 288**

**L I M A**



# DISCOGRAFIA

**JUAN SEBASTIAN BACH. 4º Concierto Brandenbúrgués en Sol mayor. Reverso: 6º Concierto Brandenbúrgués en Si bemol mayor. Orquesta de Cámara de Stuttgart, director K. Münchinger. London LLP 144, 1 disco 30 cms. 33 1/3 RPM.**

La grabación que comentamos es una verdadera obra maestra, que marcará época en la historia de los Conciertos Brandenbúrgueses. En ella, la obra, la sonoridad y la interpretación, se unen para darnos un conjunto realmente insuperable.

Los Conciertos Brandenbúrgueses fueron escritos por Bach durante su estadía en Cothen (1718-1723), a donde fué, invitado por el príncipe Leopoldo de Anhalt Coethen, para ocupar el puesto de "maestro director de capilla" (Kapellmeister). Capilla que no solamente estaba "reformada", sino que era calvinista. Por lo cual la música religiosa y de órgano estaba muy limitada y Bach pudo dedicarse libremente a la composición de obras instrumentales. Efectivamente, esta época fué muy rica en obras profanas. Compuso, además de los Brandenbúrgueses, las Suites Francesas, Sonatas para violín solo y otras para violín con acompañamiento de clavecín, tres Sonatas para flauta y primordialmente la Parte Primera del "Clavecín bien temperado" (1722), aparte de otras obras menores. Los seis Conciertos Brandenbúrgueses están dedicados a Christian Ludwig, Margrave de Brandenburgo, con fecha 24 de Marzo de 1721. Sin embargo, lo curioso es que estos Conciertos jamás aparecen inscritos en la librería de este príncipe. Muy al contrario, parece que las obras fueron ignoradas por completo y, según datos recogidos más tarde, se sabe que fueron vendidos, a la muerte del Margrave, junto con un lote de conciertos insignificantes. Por suerte fueron reencuentrados, si bien bastante tiempo después.

Fué éste un azar feliz, porque estos Conciertos tienen una importancia muy particular en la historia de la música. Cuando Bach los compuso entraba en esa plenitud madura que hizo exclamar a ese otro gran cantor (pero cantor de poemas) que era W. Whitman: "Hoy, a los treinta y siete años de edad y en perfecto estado de salud empleo..." Y es al impulso de esa plenitud que escribe los seis Conciertos poniendo con ellos la página final que clausurará una de las grandes etapas de la evolución de la música orquestal, la etapa del **concerto grosso**, para abrir las puertas del "concerto de solista", en la acepción moderna del término. Se entendía por **concerto grosso** una suerte de diálogo entre la orquesta y un grupo pequeño de solistas (**concertino**). Por lo cual, el camino del concierto con solista único estaba ses parece incluso haberla intención de ocupar un lugar intermedio entre el **concerto grosso** y la modalidad más moderna, como es el caso del 5º Concierto, donde el clavecín toma por momentos verdaderas partes de solista. Intensifica especialmente esta impresión la prolongada cadencia que le está reservada al final del primer movimiento. Además, es notorio que todos los conciertos de Bach para un solo instrumento —a excepción de los transcritos de Vivaldi— han sido compuestos posteriormente a los Brandenbúrgueses.

Lo que, por sobre todo, ha puesto a la interpretación de Münchinger en una posición de supremacía

sobre las demás grabaciones de estos conciertos, es el hecho de que su conjunto es una verdadera orquesta de cámara. No sólo por el número de sus integrantes, sino por lo era una cuestión de depuración. En algunos de los Brandenbúrgueses —prácticamente trazado; realizarlo sólo su idiosincrasia. Sus interpretaciones —tan diferentes a los efectismos instrumentales de la mayoría de las otras grabaciones— logran ese ambiente peculiar en el cual los Conciertos expresan toda su profundidad de sentimiento y su íntima alegría, perfectamente acorde con la tranquilidad del salón con su pequeño número de músicos selectos. Pero todo eso no bastaría si una técnica segura y bien cimentada no permitiera dar al mismo tiempo la soltura y unidad necesarias a la interpretación. La Orquesta de Münchinger posee esta técnica en alto grado. Es extraordinario hasta que punto se siente la seguridad y la exactitud de cada nota. ¡Qué justicia y cuánto valor le da a su fraseo la mesura de sus acentuaciones! A través de su ejecución se reconoce al virtuoso —en el buen sentido del término— que la ha elaborado y trabajado hasta lograr una obra uniforme, sin altibajos y que va desarrollando magistralmente todas las dificultades en una forma expresiva y justa. Pero lo que se rección de Karl Münchinger, quien advierte sobre todo es la fina definición de Karl Münchinger, quien todas las dificultades en una forma unifica todo el conjunto y da a la obra un verdadero carácter bachiano.

El **concertino** del 4º Concierto está integrado por un violín y dos flautas. La obra tiene en general, un aire alegre y cortésano que ha sido captado por Münchinger en su justa medida y que se expresa deliciosamente en el diálogo de las flautas que vuelven una y otra vez con su pequeño tema galante a lo largo de todo el primer movimiento. Pero quien evidentemente se lleva los honores en esta obra es el violín concertante (Reinhold Barchet) que con una seguridad, un derroche de técnica y, especialmente, con un tono lleno y cálido, realiza la principal labor en los tres movimientos.

Donde se puede apreciar mejor la unidad y el gran estilo de la Orquesta en conjunto es en el Andante y el Presto final. Especialmente en este último que, por su carácter de desenlace, lleva un ritmo rápido y acelerado y que, sin embargo, es interpretado sin apartarse del espíritu de Bach, es decir, manteniendo en todo momento su tranquilidad característica.

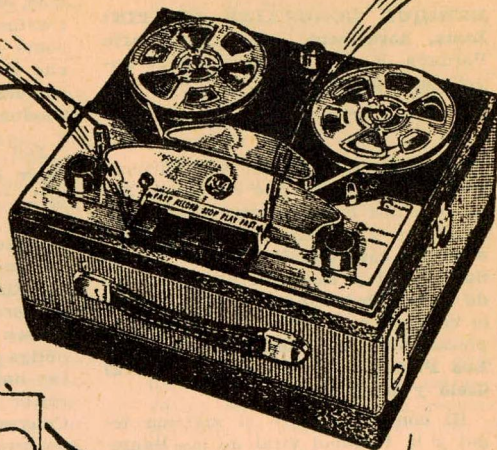
Mientras que el Concierto N° 4 es alegre y algo retozón, el N° 6 es por el contrario, de un sentido mucho más serio y profundo. La posición de este concierto entre los demás no sólo es **sui generis** por el hecho de ser el último, sino que además es el único que, siendo escrito para cuerdas, no incluye violines. En el **concertino** figuran dos violas, que llevan la parte principal, y un chelo. En esta obra Bach parece haberse esforzado en alcanzar hasta las últimas y más brillantes posibilidades del **concerto grosso**. Y en la grabación apreciamos toda la maestría de la orquesta de Stuttgart, especialmente en lo que refiere a su conjunto de cuerdas.

Las dos violas se desarrollan excelentemente con un fraseo admirable y encontrando una armonía perfecta con la orquesta en sus acentuaciones muy medidas y de gran valor expresivo. Principalmente en el Adagio —que es uno de los más hermosos que ha escrito Bach—, los

## GRABADORAS DE CINTA



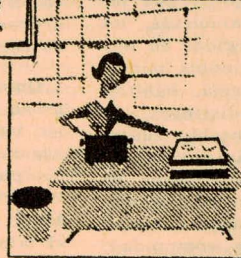
IDEALES PARA EL HOGAR



LA OFICINA

El sistema **PUSH BUTTON**

hace de la Grabadora de Cinta RCA, un aparato sumamente fácil de manejar, ya sea al grabar como al reproducir el sonido.



LA ESCUELA



Véala donde su distribuidor RCA VICTOR :

**E. F. Castellano. Unión 564 - Lima**  
**Nizzola y Cia. Carabaya 801 - Lima**  
**Radio Unión S.A. Unión 672 - Lima**  
**Rosa M. Guevara Galvez 148 - Callao**

RAD-34

violinistas llevan la interpretación a sus momentos culminantes.

En este Concierto, mejor que en el anterior podemos apreciar la labor de unidad y armonía del conjunto de Münchinger, su perfecto ritmo y esa impresión que nos dan las buenas orquestas, en las cuales cada músico está en su lugar en perfecto equilibrio con el todo, como en los mosaicos bizantinos, maravillosas realizaciones de armonía y color. Pero sobre todo admiramos aquí las ventajas que sabe sacar Münchinger de toda esta perfección técnica dando a la música un espíritu acorde con la nobleza y la hondura de Bach.

En cuanto a la técnica de la grabación, insisto en que es un disco de primera calidad, de una sonoridad clara y límpida que, tocado en un aparato adecuado, dará la ilusión de tener delante al propio Münchinger dirigiendo su orquesta.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN. 7ª Sinfonía en La Mayor, Op. 92.—Orquesta dirigida por M. Hewitt.—Les Discophiles Français DF-62, 1 disco 25 cms. 33 1/3 RPM.**

A pesar del retraso de Europa en la producción de discos de 33 1/3 RPM, pues estas grabaciones empe-

zaron a hacerse allí dos años después que en los Estados Unidos, ya parece que ella toma la delantera, si no en la cantidad cuando menos en la calidad de las grabaciones. Les Discophiles Français, uno de los mejores exponentes de las marcas europeas y que tiene un repertorio selecto dedicado especialmente a la música polifónica de los siglos XV y XVI (Josquin, Lassus, Monteverdi, etc.), al reimprimir sus grabaciones en discos de 33 1/3 RPM aumentaron su "stock" con algunas incursiones por obras más conocidas. Entre estas novedades nos ofrecen la séptima sinfonía de Beethoven dirigida por Maurice Hewitt.

El disco, en una elegante presentación en tela, es comparable, desde el punto de vista técnico, a las mejores versiones que existen de esta sinfonía. Un mínimo de ruidos y una sonoridad clara y uniforme se mantienen durante toda la obra.

En cuanto a la interpretación de Hewitt, es sumamente cuidadosa y al mismo tiempo muy expresiva. Si bien su orquesta no alcanza totalmente a compararse con los grandes conjuntos sinfónicos, como los de Viena, Boston, etc. —y esto se debe esencialmente al volumen—, tampoco cae en ciertas exageraciones y virtuosismos en que suelen incurrir algunas de estas orquestas.



La versión de Hewitt se destaca justamente por la unidad de su conjunto y por su estricta fidelidad al texto que le da en general un resultado excelente, aunque en el Allegretto, quizás por haber tomado este término en un sentido demasiado literal, tenga un ritmo algo agitado que está en desacuerdo con el espíritu dramático y meditativo de este movimiento. Por lo demás, tanto el primer tempo como el Presto y el Allegro con brío final se desarrollan en un ambiente uniforme y de expresiva concepción beethoveniana.

FRANCISCO STASTNY.

**Quartet Op. 92 de Prokofieff por el Fine Arts Quartet. Grabación Mercury Classics - Long Playing.**

Serge Prokofieff, que compusiera su Sinfonía Clásica a los 25 años, incursionó pocas veces en el terreno de la música de cámara, en cuyo ámbito se sentía poco seguro al decir de sí mismo. Sin embargo el Cuarteto Op. 92, escrito en 1941 en Nalchik, capital de Kabardino, en el Cáucaso, a donde fuera enviado junto con músicos como Shostacovich, Kachaturian y otros, a raíz de los peligros que corrían durante la guerra en Moscú, nos muestra a Prokofieff con pleno dominio del conjunto que trata, dominio que traspasa los límites elementales de la técnica instrumental y se posesiona del fondo mismo del espíritu del conjunto, al través de la realización material sonora, a cuya empresa se suma, hábilmente, la forma clásica del cuarteto.

La grabación Mercury Classics, por el Fine Arts Quartet de la American Broadcasting Company, nos da una excelente y fiel versión de la obra de Prokofieff.

En el Primer movimiento, Allegro Sostenuto, un ritmo preciso y un claro fraseado relieván de modo especial la intención del autor en la contraposición melódica y rítmica de elementos primitivos.

En el Adagio, inspirado en melodías oriundas del Cáucaso, se mueven los ejecutantes con facilidad, transmitiendo, con naturalidad, el contenido lírico de este movimiento. En el "intermezzo" es notoria la soltura de arco del primer violín al que acompañan los demás instrumentos con armonías en pizzicatos muy bien pulsados.

Las bruscas modulaciones y la vivacidad campestre que animan el Allegro final, y que recuerdan el principio de la obra, hallan en los integrantes del Fine Arts Quartet unos magníficos intérpretes. La digitación, en los pasajes veloces, es clara a lo que se agrega la gran fuerza del chelo sobre el que reposan cómodamente los demás instrumentos. Dignos de encomio son los contratiempos marcados perfectamente por la viola.

La nítida grabación de la Mercury Classics, cuyo bello sonido no decae en ningún momento, es, en pocas palabras, ejemplar y nos da un marco preciso para apreciar, desde diversos ángulos, la obra de Prokofieff, autor que desapareciera el 8 de marzo del año pasado.

**El Cuarteto en Fa de Maurice Ravel por el Cuarteto Paganini. Grabación RCA Victor - 33 1/3 RPM.**

El Cuarteto Paganini tiene en su respaldo sonoro la excelente calidad de sus instrumentos, que llevan la firma de Stradivarius y pertenecieron al gran violinista italiano que les ha dado nombre. El 1er. violín lo usó Paganini en su gira por Europa durante la primera década del siglo pasado. La viola es el mismo instrumento para el cual compuso Berlioz su sinfonía Harold en Italia.

La primera presentación del Cuarteto Paganini fué en 1946 en la Universidad de California. Sus integrantes, en la actualidad, son Henri Temianka, Gustave Rosseels, Charles Foidart y Adophe Frezin: 1º y 2º violín, viola y chelo respectivamente.

La Grabación del Cuarteto en fa por la RCA Victor adolece en general de deficiencias acústicas de las que no son responsables los ejecutantes, los cuales nos dan, en cambio, una demostración patente de pujanza y claridad interpretativa. En el 2º movimiento del Cuarteto, que compusiera Ravel en 1902, y que se puede considerar, siguiendo el criterio de Roland-Manuel, como la más juvenil y espontánea música que Ravel haya escrito jamás, encontramos la falla más seria que tiene la grabación en referencia. Los pizzicatos se escuchan huecos, sin ningún vibrato y faltos de vida propia restándole a la obra la lozanía y esplendor que se encuentran, en este movimiento, más que en ningún otro. En cambio en la última parte del

**CRUSHITO**

**PIDA "CRUSH"**

**Tome**

**Crush**  
MARCA REGISTRADA

**Es Deliciosa**

**INSISTA EN ESTA BOTELLA CARACTERISTICA**

Cuarteto los ejecutantes, a la par que la grabación, logran el mejor momento de la obra. Con gran ensamble sonoro y apasionante claridad, de las notas repetidas, conducen el discurso musical hasta su climax final.

Cabe anotar en esta oportunidad que existe una grabación hecha por el Cuarteto de cuerdas Galimir, (Grabación Polydor-Vox) dirigida por el

propio Ravel, que en nuestro concepto es una de las mejor logradas hasta el momento.

Conjuntos notables como el Budapest Quartet, Pascal Quartet, Juillard y otros tienen igualmente grabaciones del Cuarteto en fa, obra que está considerada entre las más hermosas de la música de cámara.

F. PULGAR-VIDAL.

(Viene de la pág. 9).

## El Ultraje

mano a demoler ese rostro (quizá de un dios, quizá hecho tan sólo de mala tierra), dispuesto a que la muerte llegara y se cuarteara el cielo en grietas.

Fausta, al cabo, rasgada su blusa y salidos sus dedos por los agujeros de sus zapatos, plantóse frenética y ordenó hacia los muchachos:

—¡LARGUENLO! ¡MATENLO!

Santiago se dijo que ya el odio había desbocado lo suficiente. Mas no había medio de apaciguar al raudaloso viejo Pino, el cual saltaba siempre de modo inopinado y se enojava a retomar fuerzas y vapuleaba felino y brutal. Y entonces se dijo Santiago que tener padre era una gran confusión, ni siquiera, tal vez, un deseo, y que era éste el día al cual se referían las gentes cuando hablaban de la vida. Antonio, sin embargo, al revés de él, así partida como dejara en la lucha a su cabeza, hacíase nada menos que el brazo, las implacables y gigantescas uñas de su madre que bañaban en sangre a un extraño.

—¡A tirarlo a la calle! —rugió al fin, azezando, Antonio.

Aferraron, pues, al hombre, cada cual de un brazo, y vieron a la animosa Fausta lanzarse a abrir el portón. Pero sólo entonces dudaron, indecisos de cómo iban a arrojarle, si a empellones, a puntapiés, o a hundirle en el acequión que cruzaba La Pampa. El viejo vacilaba azezante, dijérase arrepentido. Obligóle a caminar Antonio, y Santiago tuvo que seguir su ejemplo; y, en fin, cuando ya hubieron traspuesto el umbral, cuando ya la acequia hubo surgido dulce y rumorosa ante ellos, tuvieron que dudar, indecisos de nuevo, y descubrir al filo de la acequia a esa pareja de chiquillos, a los cuales sólo después de un esfuerzo reconocieron como a los hijos del jefe de Coqueos. Y, entonces, los dos hermanos se cogieron de vergüenza, a tiempo que la niña les ofrecía un atado envuelto en mala servilleta y que el chiquillo les alcanzaba otro, resonando ahí unos platos y dejando fugar fragancioso olor. Era ése un obsequio para toda la familia Pino.

—Mi mamita... —dijo la niña—. Mi mamita ha matado dos chanchos y aquí les manda un poco...

Los muchachos se demudaron y la misma Fausta, tan iracunda, dudó, pero la niña repitió la frase y el chiquillo volvió a adelantar sus manos hasta que fué el obsequio recibido.

(Viene de la pág. 15)

## De la autobiografía a la...

ma escuchó de sus parientes maternos la leyenda mística y agorera de la Ciudad de los Reyes y vió pasar procesiones y motines y alguna vez, a caballo, al fugitivo indio, señor del Gran Perú, vencido en Yungay, como el Inca Garcilaso escuchara en el Cuzco la desolada leyenda del Imperio de sus mayores convertida en vasallaje y viera desde el "corredorcillo" de la casa de su padre alzar pendones morados de Castilla y rojas banderas de rebelión y pasar entre Incas y conquistadores, en su mula parda, al Demonio de los Andes, escogiendo víctimas para el patíbulo, en esa trama entre trágica y burlesca que fué siempre la historia del Perú.

Raúl Porras Barrenechea.



# "NO HAY ISLA FELIZ"

de Sebastián Salazar Bondy

"Como si ser hombre fuera algo fácil", dice un personaje del drama y he aquí que estamos frente a un lenguaje desusado por el conocido teatro hecho en el Perú —que no nacional—, lenguaje henchido de pesimismo vital como decía el gran Unamuno, y que, al revelar brutalmente la verdad del hombre, desnuda carnes que quedan tiritando en la congoja de sus gritos o en la angustia de la soledad derivada de un postrero conocimiento. Ya se que alguien ha tejido crítica aleva en el cañamazo del lenguaje y a mi me parece, al contrario, que ahí debe radicar la estimativa del elogio. ¿Acaso, en el pionero-obrero de la capital y vencedor o vencido de la selva o del desierto, la misma elasticidad del espíritu no lo lleva a las grandes frases que nacen de su esencia humana? Todo hombre en plan de gesta es superior y él, más que nadie, tiene ocasiones para adentrarse en su cogollo y expresarse con sabiduría.

Salazar Bondy tiene la facultad de soliviantar a los críticos y poner en tapete el tema del teatro nacional. La polémica que puede despertar es, ya de por sí, el primer alegato a favor del carácter peruano de su obra. Lo extraño nos deja fríos. Lo propio nos arde. No he de repetir aquel irónico recurso que considera a lo folklórico como inaceptable para el teatro. Lo real es que lo nuestro, lo auténtico, no debe encerrarse en limitaciones secundarias y aprehender los contenidos valiosos ahí donde se hallen.

Efectivamente: no hay isla feliz. Este tema, de resonancias existencialistas, llega cargado de la tensión apasionada de un puñado de peruanos que hilan sus vidas con fibras de esperanza. El existencialista descubre que el hombre es un ser libre que, paradójicamente, sin embargo, no es dueño de su vida. Sobre él se hunde el peso de toda la culpa del Hombre. También los cristianos, como yo, creemos lo mismo y por eso decimos del hombre natural, sin bautizar, que tiene la mancha del peca-

do original. Para nosotros, el camino de la libertad no es el que describe Sartre, ni el que propone Ramón en la pieza de Salazar, camino que, por otra parte, no significa reposo y si, simplemente, la muerte. La solución al problema de Daniel estaba en una palabra de tremenda resonancia y difícil comprensión: en la caridad. Pero su desarrollo nos llevaría a un disertar de atmósfera distinta. Lo que interesa es recoger una comprobación y es que, en el mundo no hay, ni cabe, la isla feliz.

Discrepar en la solución no es negar el problema y menos todavía regatear la calidad. El teatro de Salazar Bondy necesita de la discusión en torno a lo sustantivo. Cuando los fantoches de la tragedia van amontonando, sobre la sensibilidad del auditorio, un drama tras otro, sería ridículo manifestar que esa no es la vida. Conozco a más de uno que sufrió un calvario en el vano empeño de levantar su isla.

Pero en Salazar los personajes caen derrotados. Su vencimiento es total, aplastante. No se trata de esa situación típica de la literatura rusa que descubre el dolor y lo asume, que descubre el pecado, gime y acepta marchar al infierno por cuanto habrá hombres que nunca conocerán el paraíso. No. Aquí estamos ante nuestros coterráneos, pisados como los hormigas, en la más completa indiferencia de un poderoso que, "tal vez, en su caso es un hombre como nosotros, que tiene su mujer y que tiene sus hijos".

El espectador es captado a lo largo de tres actos. Los personajes entienden la sutileza y la expresan con altura. Tal vez, en estas últimas representaciones, haya una mayor identificación y D'Amore sea más Daniel y Ofelia Woloshin más Lucía. En esa posada, en medio de un camino costero, que construye su fé en la versatilidad el cemento, vivimos una jornada que dice el ser mundial del morador peruano. No falta quienes se asustan de esa lección pesimista. Como si el pesimismo no fuera fermento de vida y como si todo lo representable debiera consistir en los resobados chistes de farsas más o menos crapulosas.

El teatro de Salazar significa que hemos dejado de balbucear los juguetes de la vida, que somos capaces, aún como conducto, de enjuiciar seriamente una situación y hasta de intuir desde los parlamentos de un drama, una filosofía caminando en veta literaria sin la rigidez escolar a la que son afectos algunos. No siempre la chirigota demuestra ingenio. Lo real en el teatro es lo vital y esta condición va desenvolviendo su madeja hasta la tela del sufrir. A los hombres no les queda finalmente ni el hogar, ni la tierra. Todos debieran abstenerse de hacer y sumirge en la inanidad; pero, entonces no habría tragedia y un ombligo sería nuestra visión eterna. En conclusión; diremos que Salazar ha encontrado su norte en el teatro y señalado una ruta definitiva de positivo valor para el futuro, lejos del ripio y del lugar común, que se amuralla detrás de un mentido concepto de lo criollo.

ANIBAL ISMODES

SOCIEDAD MERCANTIL  
INTERNACIONAL S. A.

# SOMERIN

IMPORTACION — EXPORTACION

ANTONIO MIRO QUESADA 266

LIMA — PERU

# Gildemeister & Co. S. A.

IMPORTADORES — EXPORTADORES

LIMA — PERU

Edificio Gildemeister — Aldabas Nº 235  
Teléfonos: 70100 - 70108 - 70109

—oOo—

AGENTES DE LAS COMPAÑIAS DE

VAPORES:

Compañía de Muelles de la Población Vergara, Valparaíso. Compañía Naviera Haverbeck & Skalveit S. A., Valdivia. Latín American

Lina, San Francisco.



# Una Edición de Canciones Ayacuchanas en lengua Quechua

El Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos está editando una 1ª Serie de Canciones Quechuanas de la región ayacuchana, que hemos tenido ocasión de recoger personalmente en la provincia de Huanta.

Aunque esta noble materia de las canciones está virtualmente substraída por la preocupación folklórica, al editar nuestra colección con los auspicios del Instituto de Filología hemos querido presentarle decididamente como dignas muestras de la lírica quechua.

Debido a limitaciones de carácter económico el formato de la edición será el de un modesto folleto de escasas páginas dedicadas exclusivamente el texto quechua de las canciones que irán en el reducido número de doce. Si bien es cierto que el cometido del Instituto termina aquí, cumplidamente, pensamos que los alcances de nuestra labor filológica serían muy cortos si estos textos no llegasen además en formas inteligibles a tantos lectores profanos en literatura quechua. Para salvar toda suerte de limitaciones, y que el conocimiento de las canciones sea fecundo, hemos elaborado este complemento, en el que ofrecemos a los lectores de Letras Peruanas las versiones castellanas correspondientes a los doce poemas.

En primer término, vamos a precisar que el texto de cada una de estas canciones está integrado por una selección de 3 ó 4 coplas entre una cantidad de variantes sobre el mismo tema. Y, como nuestro interés no es específicamente el folklórico no vimos la conveniencia de traerlas. Por otra parte, esas variantes, que son verdaderas refundiciones, en muchos casos nos parecen demasiado imperfectas, como que son coplas vilmente adulteradas con recortes e infelices interpolaciones. Para nuestra véase el caso del primer estribillo de la canción III.

En segundo término, precisamos que la naturaleza de nuestra traducción no es la literal, y sí al contrario, literaria. Por lo mismo, su alejamiento del vocabulario textual en algunas partes es natural y hasta imprescindible, pero nunca descaminado. Al menos así lo creemos. Pues, la razón esencial o la preocupación fundamental nuestra ha sido la de tratar de reproducir lo mejor posible las concepciones poéticas originales del texto, o también, podemos decir que hemos intentado patentizar las metáforas quechuas en la plenitud de su acento lírico y gravidez emotiva. Pueda que sean discutibles nuestros logros en tal cometido, pero hemos hecho tangible la versión poética castellana revelando su nítida tonalidad descriptiva bajo una apariencia de concreción naturalista y sobria de lenguaje.

Como indicaciones prácticas, anotamos que en la publicación del texto quechua hemos empleado la ortografía y la forma de escritura llamada "tradicional", con sólo una levisima modificación gráfica. Esta consiste en que la dígrafa "cc" con la que antiguamente se representaba al fonema post-velar fricativo sordo lo reemplazamos definitivamente con la grafía sencilla "j". Advirtiéndose que este reemplazo no se produce en un plano de plena identificación fonética, sino en el de una aproximación por lo que prácticamente la pronunciación de la "j" en quechua habrá de ser más áspera que la castellana. No podemos entrar en más detalles sobre la fonética del quechua; y con decir que ella, en el caso del habla regional ayacuchana, está casi llegando a la paridad con la fonética castellana habremos dicho bastante. Tal vez convendría añadir una pequeña advertencia para el caso de la aparición en la escritura de dígrafos aparentes por ejemplo dos cées o dos jotas (cc, jj), ellas deberán sufrir la más perfecta disyunción silábica como ocurre en el castellano con la palabra "sección" y así: ric-chaj, cu-yaj-ja, etc. Resta decir, que los beneficios del empleo del sistema tradicional de escritura convenientemente readaptado saltan a la vista. Tendremos abierto el camino más llano para atraer muchos lectores bilingües hacia el texto literario original en quechua, pues de hecho se les evita someterse a la tortura de aprender disparajes cánones ortográficos y originalísimos sistemas alfabéticos. Ya en otro lugar habíamos

dicho que creíamos honrada y firmemente que para divulgar la literatura quechua en el Perú no ha menester de complicados tecnicismos fonéticos, pero tampoco de snobismos escriturales.

No se reproducirán íntegramente los textos quechuas, pero daremos las coplas iniciales de todas las canciones. Sólo en forma verdaderamente excepcional y como una reposición documental daremos hasta cuatro coplas de la primera canción, pues sólo ellas han sido oídas directamente por

## Por Teodoro L. Meneses

nosotros y las otras dos provienen de fuentes bibliográficas conocidas como Markham y Middendorf. (1). Esta constancia bibliográfica confiere indiscutiblemente a la propia canción el prestigio de una secular antigüedad, al propio tiempo que patentiza la legitimidad de su estirpe regional.

Nos hemos permitido dedicar cada canción a la memoria de aquellos a quienes, en cierta forma, les debemos los textos; ya por haberlos escuchado cantar a ellos o bien por haberlos tomado de sus apuntes o colecciones particulares. Ya hemos anotado lo hecho en el caso de la canción I; quisiéramos relevar sólo el caso de la V. Ella si bien textualmente no está recogida de boca de las cantatrices campesinas, se la dedicamos porque hemos escuchado a dos viejas "jarahuidoras" cantar el mismo tema en aquel herido y vibrante acento de sus típicos jarahuis (no yaravíes). Anotando de paso la revelación de la pervivencia de un género musical de estirpe puramente campesina y agraria en aquel lugar provincial, creemos absolutamente necesario precisar la fisonomía de los poemas que editamos como correspondientes al género musical mestizo del huayno.

(1) Cf. Markham, Sir C. R., *Cuzco and Lima*. London, 1856, pág. 408. Id. Cff. Middendorf, W. E., *Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*. Leipzig 1891, pág. 239.

### Canción I

#### YANAYMI CHINCARIPULLAHUAN

En homenaje y memoria de los quechuólogos y folkloristas extranjeros: Clements E. Markham, W. E. Middendorf, Adolfo Viernich y Raoul y Margarita D'Harcourt, coleccionadores de la esta canción.

1

Nahui-ruruy jina  
cuyasjay yanaymi  
chincaripullahuan  
huayllupayachcaptiy.

3

Sachallapas cayman,  
rumillapas cayman  
paraptin, rupaptin  
yanallay llantuycej.

5

Cielo jenchaj urjo,  
pacha pampaj puyu  
ñanta chincachispa  
suwaycachillahuay.

6

Altun pahuaj huaman  
ama jina caychu:

marjaricullahuay,  
jaypaycachillahuay.

### MI IDOLATRADO AMANTE SE ME HA IDO

1

Mi idolatrado amante,  
que a la luz de mis pupilas,  
me ha abandonado  
cuando más le amaba.

2

Por favor dadme noticias  
por donde es que camina;  
le seguiré besando  
sus rastros, sus huellas.

3

¡Ah, si siquiera yo fuese un árbol,  
o la piedra grande e inmóvil de los ca-  
(minos,  
que le diese sombra o reparo a mi amado  
cuando le azotara la lluvia o le calcinara  
(el sol!

4

¡Oh gran río de Huarpa,  
que corres bordeando muchos pueblos,  
acreciéndote con mis lágrimas,  
detén a mi amado!

5

¡Oh montaña que pones barreras en el ho-  
(rizonte,  
oh nube que circundas y te asientas sobre  
(la misma tierra,  
ocultando los caminos que existen,  
hazme esperar a mi amado!

6

¡Oh halcón que vuelas por el alto cielo  
sé tú compasivo conmigo:  
ayúdame, levántame, llévame,  
haz que lo alcance a mi amado!

### Canción II

#### MAYU PATAN URPI

A la memoria de don Humberto Ma-  
yorga, guitarrista huancavelicano.

1

Jatun Huarpa-mayu  
cuchun-cuchun purij  
huejeyhnan yapaspa  
Viday...!  
yanayta jarcaycuy.

### PALOMA SOLITARIA EN LAS ORILLAS DEL HUARPA

1

¡Oh gran río de Huarpa,  
caudalosisimo río,  
acreciéndote con mis lágrimas  
(¡Ay vida mía!)  
detén a mi amado!

2

¡Oh altísima montaña de Umacunga,  
házme retornar  
al amante mío que camina ya hacia ti  
(¡Ay vida mía!)  
abandonándome con tanta ingratitud!



—Paloma que están en las orillas del río  
¿qué haces tan sola?  
—Recogiendo arenillas para sustentarlo  
(¡Ay vida mía!)  
espero a mi amado.

4

Pero como ya definitivamente se ha ido  
y no se aparece,  
las arenillas que le he juntado  
(¡Ay vida mía!)  
a otro palomo ya le doy de comer.

**ESTRIBILLO**

Si tú me amaras,  
si tú me quisieran  
te lo diera  
lo que más deseas.

**Canción III****PUCU-PUCUCHALLAY**

A la memoria del primer maestro de  
música y fundador del "Centro Mu-  
sical de Huanta", don Samuel C.  
Meneses.

1

Alto-pongopi pucu-pucuchallay  
horata yupaspa huajaycaysillahuay.

**(ESTRIBILLO 1)**

Sambuchallay...! Negrochallay...!  
Ichucha, chipacha, huayllacha.  
Rauray morado nacar cintitay.

**PAJARITO PUNENO**

1

Pucupucu, pajarito punero de Altopongo  
cantando a todas horas acompañame en mi  
(aflicción.

**(ESTRIBILLO 1)**

¡Oh amado!... ¡Oh idolatrado mío!  
Fajita, cestita, prado verde.  
Cintita de vivo color morado y nacarado.

2

Ya me estoy ausentando, ya me estoy yendo  
madrugando a la misma madrugada.

**(ESTRIBILLO 2)**

¡Oh mi palomita!... ¡Oh corazoncito mío!  
Ramo de flores en una cesta primorosa de  
(paja.

3

Flor de llauilli de rojos pétalos encendidos.  
Yo he temido siempre la infamante voz de las  
(gentes,  
así como los ardientes rayos del sol y el aire  
(fétido que enferman.

**(ESTRIBILLO 2)**

Ya sólo un instante más descansaré aquí  
en el siguiente ya tras de aquellos cerros me  
(perderé por siempre jamás.

**(ESTRIBILLO 2)****Canción IV****HUAYLLAYLLA ICHULLAY**

A la memoria de mi camarada, gran  
bohemio y guitarrista Germán Gue-  
rrero Q., muerto trágicamente.

1

Michinay orjopi tiyaj-masillay  
huayllaylla ichullay,

janñam vidallay chay urpita  
ripucullachcanim,  
pasacullachcanim.

**(ESTRIBILLO)**

Uten panquillay  
yana fiauillay  
amam huajanquichu,  
cuyayniyquita yuyarispaymi  
cutipamusjayqui,

ticrapamusjayqui.

**PAJA BRAVA COMPAÑERO DE ASIENTO**

1

¡Oh paja brava, mi amigo,  
compañero mío de asiento en el cerro don-  
(de pastaba;  
ya tú, por favor, verás a esa paloma,  
pues ya me estoy ausentando,  
ya me estoy yendo.

**(ESTRIBILLO)**

¡Oh amada mía, blanquísima como mo-  
(ta de algodón!  
¡Oh mi adorada de negrísimo ojos  
no deberás llorar nunca,  
pues, recordando tus afectos  
habré de volver por tí,  
habré de tornar por tí.

2

¡Oh paja brava, mi amigo,  
cuando la pobrecita diga: "tengo sed",  
ya tú, por favor, en su boquita  
tu rocío le harás gotear,  
tu rocío le harás beber.

**(ESTRIBILLO)**

¡Oh paja brava, mi amigo,  
cuando la pobrecita diga: "tengo hambre",  
ya tú, por favor, en su boquita  
le dejarás caer tus semillas,  
te dignarás poner tus frutos.

**(ESTRIBILLO)**

4

¡Oh paja brava, mi amigo,  
cuando en el cerro por donde parta cante  
(el pucupucu agorero,  
ten por cierto, ¡ay amigo mío! que ya nunca  
habré de volver,  
habré de tornar.

**(ESTRIBILLO)****Canción V****MAYUPI CHALLHUAPAS**

En homenaje especial a mis paisa-  
nas, las campesinas del valle de  
Huanta, mozas y viejas "jarahuido-  
ras", de metálicos acentos.

1

Mayupi challhuapas  
vidalanta pasansi,  
verde onjenahuan  
huanquipacucyspan.

**VALOR Y CORAJE PARA VIVIR**

1

Si el pez en el río  
sabe cómo pasar su vida,  
cubriéndose si es necesario  
con las filamentosas algas verdes.

Si el pez en el río  
sabe cómo pasar su vida,  
buscando su seguridad  
aunque sea bajo de alguna piedra.

3

¿Acaso pues yo no podría  
saber cómo pasar mi vida,  
asiéndome de los brazos  
de mi idolatrado amante?

4

Mi padre me ha dejado sola en el mundo,  
mi madre también se ha muerto.  
¡Ay! Mi idolatrado amante  
en donde estará.

**Canción VI****INTILLAY QUILLALLAY**

A la memoria de mi hermano Julia-  
no Meneses, que fué miembro cons-  
picio del "Centro Musical de Huan-  
ta".

1

Intillay quillallay  
maypiñataj canqui,  
maypi canayquicamam  
tutayajpi cani.

**RAZON DE MI VIDA**

1

¡Oh tú, mi sol y mi luna  
—razón de toda mi vida—,  
¿dónde pues te encuentras?  
Durante tu ausencia  
estoy en tinieblas.

¡Oh tú, mi sol y mi luna  
—razón de toda mi vida—,  
¿ahí es dónde te hallas?  
Mientras tú estás ahí  
estoy en continuos sufrimientos.

3

¡Oh tú, mi sol y mi luna  
—razón de toda mi vida—,  
a ti solamente te espero;  
ahí, por donde tú salgas en el horizonte,  
por allí mismo yo me iré.

4

¡Oh qué cosa tan admirable es  
—prenda mía—!  
Así pues habías sido tú:  
muy amado e idolatrado,  
pero que no sabes reconocer.

**Canción VII****CUCULICHATAM UYHUACURJANI**

A la memoria de Grimaldo Meneses  
S., músico truncado en temprana  
edad.

1

Culi-culichatam  
uyhuacacurjani  
brasoy ucullanpi  
umipayaspallay

**UN CUCULICITO LO CRIE**

1

Un cuculicito  
lo crié,  
cuidando amorosamente,  
dándole de beber de mi boca.



Ese cuculicito mío  
que le sustenté tan amorosamente,  
la guarda de otras gentes  
ha buscado, alzando su vuelo.

3

Está bien que así se vaya.  
Está bien que así se ausente;  
ya apreciará más tarde  
quién fué el que bien le quiso.

## Canción VIII

## CLAVELINA HUAYTA

A la memoria de los musicólogos  
nacionales y técnicos del folklore  
musical que afinaron y aguzaron  
mi sensibilidad artística de estirpe  
regional: Sres. A. Robles; T. Val-  
cárcel y C. Valderrama.

1

Imapajraj urpi  
te habré conocido,  
manaraj rejsichcaspa  
huañucuyman carja.

## LA CLAVELINA

1

¿Para qué —oh paloma—  
te habré conocido?  
Antes de conocerte  
mejor me hubiera muerto.

2

Voluntarioso amante,  
¿a quién has buscado?  
Ya porque no lo hallaste  
a mi me has engañado.

3

Clavelina, flor distinguida,  
señal de pureza,  
¿por qué tan temprano  
marchitas tu tallo?

4

Las infamias de la gente  
te están agostando;  
antes de que arrecien  
mejor fuera que nos libere la muerte.

## Canción IX

## QUILLINCHALLAY HUAMANCHALLAY

A los anónimos cultores del canto  
popular ayacuchano.

1

Quillinchallay, huamanchallay  
cay orjupim chincarjuni,  
yana puyum intullahuan,  
para-huayram tucullahuan.

¡OH AVES DE POTENTE VUELO!

1

¡Oh cernicalo amigo! ¡Oh gavián amigo,  
en esta montaña me he extraviado,  
y las nubes negras me ocultan, me llevan,  
y el viento gélido de las lluvias me castiga!

2

¡Oh cernicalo amigo! ¡Oh gavián amigo,  
llévame sobre tus alas,  
y llevándome sobre ellas  
colócame no más que en el camino!

3

Ya de allí me iré;  
ya de allí partiré  
sea con el que hace su jornada a Huamanga,  
o con el que viaja hacia el pueblo de Huan-  
(cavelica.

Relicario de mi pecho,  
¿piensas acaso que pueda olvidarte?  
¿Cómo podría olvidarte  
si desde tan temprano te he querido?

## Canción X

## ORJOPI ICHU CAÑASJAY

1

Orjopi ichu cañasjay,  
jasapi ichu cañasjay  
jinallarajchuch rupachcan,  
jinallarajchuch raurachcan.

## EL PAJAR INCENDIADO

1

¡Ah, si las pajas que incendié en la alta montaña,  
en los puntos más visibles,  
estarán aún ardiendo,  
estarán aún fulgurando incandescentes!

2

Si todavía siguen abrasándose en el fuego,  
si todavía continúan quemándose,  
sólo con mis lágrimas virginales podré amagarlas,  
sólo con mis lágrimas juveniles podré apagarlas.

3

¡Oh plantita de amor seco de los prados!  
Oh helecho de las umbrias cañadas!  
a mí que no lo despo puedes separarme de mi  
(amada;  
a mí que no lo pienso puedes unirme con mi  
(amada.

4

Mientras su madre está llorando,  
y mientras su padre se enfada,  
la propia chica a mi me ama;  
mi dulce amada me idolatra.

## Canción XI

## VERDE ROJOCHA TUMBISCHA

1

Verde rojocha tumbischay  
amaya huajachihuaychu,  
jayna huatapas, cunan huatapas  
cuyallasjaysi canqui.

¡OH TUMBO FRUTA AMARGA!

1

¡Oh tumbito de sombrero verde,  
no me hagas llorar,  
tanto como el año pasado, este año también  
tu serás de mi mayor estimación!

2

¡Oh tumbito de entrañas ágricas,  
ya no me amargues,  
pues, estoy temiendo o más bien ya lo temo:  
me dicen que eres mi enemigo!

3

Me voy a ir al nevado de Rasuhuilca  
a desleirme juntamente con las nieves,  
y las mismas gentes que me han vilipendiado  
mi deshonra en las aguas la beberán.

## Canción XII

## NAUPARILLACHCASAJ

1

Nayá rillachcasaj,  
ñauparillachcasaj,  
raqui-raquichata  
plantarimuchcasaj.

Chayman chayaspa  
jampas ñojapas  
yahuerta huajaspa  
raquinacucysun.

## QUIERO TOMAR LA DELANTERA

1

Pues ya estaré yendo,  
me estaré adelantando,  
la planta símbolo de la separación  
estaré plantando en algún lugar.

Para que desde ahí,  
tanto tú como yo  
después de llorar lágrimas de sangre,  
tomemos nuestros caminos.

2

Ya pues estaré yendo,  
me estaré adelantando.  
¡Ay, los amorios y tantos atractivos  
los estaré dejando!  
Los que estiman su honra,  
tanto hombres como mujeres,  
las habladurías de las gentes  
las hacen acallar.

TEODORO L. MENESES

## La Obra de...

(Viene de la pág. 13)

dad, lo que significa que el arte está subordinado en última instancia a la sensibilidad. Los valores efectivos siguen siendo fundamentales, y en Los Placeres y los Días Proust defiende por ejemplo, la mala música, aquella que canta el pueblo lo mismo que la nobleza, la de los romances sentimentales, de técnica quizás rudimentaria, pero que se ha llenado poco a poco del sueño y las lágrimas de los hombres. El autor de Pastiches y Mélanges posee las cualidades necesarias para conocer el placer artístico en su estado más puro, pero sabe igualmente que las exigencias del corazón dejan a veces confundidos a los especialistas, y si le gusta La Primavera de Botticelli, confiesa sin embargo que mucho más podría hablar a su imaginación un grabado vulgar representado al Príncipe Eugenio de Beauharnais que decoraba su dormitorio de niño y que, por su sola presencia, bastaría para reconstituir el mundo de Etreuilles o de Combray. En otra oportunidad habla también de una bocina de automóvil cuyo sonido, desagradable por su estridencia y monotonía, puede a pesar de todo parecernos bello, como ocurre con cualquier materia "si se impregna de un sentimiento".

La obra de Proust tampoco ha de ser objeto de una idolatría estética, pero si gustamos de ella verdaderamente, tomaremos a su autor como un iniciador "cuyas llaves mágicas nos ofrecen en lo más hondo de nosotros la puerta de unas moradas íntimas" en las que quizás no hubiéramos sabido penetrar sin él. Después, corresponde a cada uno de nosotros adentrarse en las moradas así descubiertas para inquirir y explorarlas.

Efectivamente, el libro nos ha dado una nueva mirada, pero la mirada no basta si inmediatamente no empezamos a aplicarla a ese aspecto de la realidad que nos atañe más particularmente. El mismo Proust nos advirtió que no consideráramos su obra como una cosa cerrada y de una belleza definitivamente cuajada, sino como la fuente de una visión personal más profunda y nunca del todo realizada. "La lectura, escribió alguna vez, está en el umbral de la vida espiritual y si puede introducirnos a ella, no la constituye".

André Coyné.



# PINTURA PERUANA EN EUROPA

Conocer a los pintores jóvenes de un país lejano es siempre bello e importante. Especialmente en el caso del Perú, sobre cuya producción artística contemporánea no se tienen noticias, pues las raras voces que nos llegaron habían adquirido un tono tan filtrado y cosmopolita en la encrucijada parisién, hasta haber perdido todo carácter nacional y valor de iluminación sobre aquello que acontecía en el campo del arte de su país.

En las últimas Bienales de Venecia se tuvo gran información sobre el Brasil, la Argentina (sin hablar de Méjico cuyo gran arte contemporáneo nacional es famoso, doquiera), Guatemala, Bolivia o Cuba, más nada de este grande y misterioso país, que era recordado como un lugar de fabulosas riquezas en las expresiones de nuestros abuelos. "Vale un Perú", se decía, y quizás es, en verdad, un país rico si como parece ha gastado enormes sumas para figurar en el concurso de Polo de San Pablo; mas se diría que no lo es cuando rechaza participar por economía en las exposiciones de Arte en Europa. Sin ninguna publicación, ninguna noticia tiene el resto del mundo de su vida cultural, de lo que hacen y piensan sus artistas.

Por eso quedamos reconocidos a los amigos Bernasconi Montoya y Ruiz Rosas, ambos de Lima, ambos muy jóvenes (menos de treinta años), ambos ligados al sentimiento de su propia patria, de la que nos dan cuenta en sus obras, por traernos la voz del joven arte peruano.

Bernasconi Montoya se sirve de un color unitario y opaco y busca profundizar plásticamente sus temas en una visión sobria y precisa de la naturaleza y de la figura humana. Desearía señalar al visitante un "gallo" lleno de vida pictórica y rico de auténtica vena poética.

Los contactos con Europa, la permanencia

en París y Roma, no lo han distraído de sus intentos fundamentales, ni han debilitado su inspiración, sino que han servido y sirven para reforzar sus medios expresivos y afinar su oficio. Actualmente él estudia en Roma, Grabado, y también en este campo empieza a tener buenos resultados.

Ruiz Rosas, más emotivo y fantástico, afronta tema de magnitud más compleja. También para él, el fondo de la inspiración es nacional y popular, y el sentimiento de la vida de su pueblo y de sus luchas está presente en cada obra.

La imagen es siempre a fuego (aunque a menudo la expresión es abreviada en un diseño sumariamente indicativo), y consigue representar con eficacia el tema escogido.

El cuadro más logrado me parece que sea el "Retorno de la Fiesta", lleno de poesía y de imágenes vivas de un recuerdo apasionado. Eficaz, si bien formada en el dibujo, ideográfico más que plástico, es también la gran tela del trabajador herido durante una manifestación.

Recuerdo algunos versos del gran poeta chileno Pablo Neruda que invitarán a los pintores jóvenes latinoamericanos a dar cuenta en sus obras de sus sentimientos y de la vida de sus propios pueblos. Ellos contaban de un pintor joven de Nicaragua que, llegado a París, olvidó su país y a sí mismo, y pintó:

... un puntillo de color ocre pálido  
sobre una tela blanca, blanca, blanca,  
y le puso un marco, marco, marco;  
... y detrás del pequeño hombrecito y  
(su punto

Nicaragua lloraba... etc.



OLEO DE RUIZ ROSAS

Nuestros dos jóvenes amigos en nada semejan a aquél pintor. Ellos hablan de su país lejano; están aquí para contemplar y estudiar a los maestros de nuestra gran tradición, para que el estudio les ayude a reencontrar la antiquísima y gloriosa tradición nacional de su país, y para hacerla revivir en el presente expresando la realidad de hoy, los peruanos de hoy, con sus problemas, sus dolores, sus luchas y esperanzas.

RENATO GUTTUSO

## SUMARIO

RAUL PORRAS BARRENECHEA: De la Autobiografía a la Biografía de Palma.

VICTOR LI CARRILLO: Una lección inaugural de Maurice Merleau-Ponty.

ANDRE COYNE: La obra de Marcel Proust.

C. E. ZAVALETA: El Ultraje (Cuento).

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA: Las Letras de los Siglos de Oro, consideradas en Lima por Rodrigo de Carvajal y Robles (1627-1631).

JOSE DURAND: Dos Canciones (Cuentos).

ALEJANDRO ROMUALDO: Poesía Concreta (Antología).

WASHINGTON DELGADO: La Poesía de Romualdo.

BLAS DE OTERO: Fidelidad. Libertad para la Luz (Poemas).

GASTON BERGER: El Tiempo de la Acción.

TEODORO MENESES: Una edición de canciones ayacuchanas en lengua quechua.

ENTRE LIBROS: ESTUARDO NUÑEZ: El romance tradicional en el Perú, por Emilia Romero.—CARLOS ARANIBAR ZERPA:

Pachacutec Inca Yupanqui, por María Rostworowski T. de Diez Canseco.—FEDERICO KAUFFMANN: Introducción a la Arqueología, por Ignacio Bernal.—OSCAR FRANCO LLAQUE:

Ética y Psicoanálisis, por Erich Fromm.—JULIO MACERA DALL'ORSO: Nahuin (Cuentos), por Vargas Vicuña.—ENRIQUE CONGRAINS MARTIN: Selva Trágica, por Arturo D. Hernández.—ALBERTO ESCOBAR: Lima, Hora Cero, por Enrique Congrains Martin.—VICTOR LI CARRILLO: Ediciones Francesas.

DISCOGRAFIA, notas de Francisco Stastny y F. Pulgar Vidal.—RENATO GUTTUSO: Pintura peruana en Europa.

(Viene de la Pág. 18)

"descanse", que tan distintos valores fonéticos adquiere a lo largo del poema.

Cabe ahora preguntar: ¿Cómo se ha producido esta transformación en Romualdo?, ¿a qué causas se debe esta transformación? Evidentemente su viaje y su permanencia en Europa son las causas. Pero, aparte de que escapan a mis posibilidades de análisis, que sin duda han conmovido el espíritu de Romualdo, no pueden haber determinado el sentido de su transformación poética. Hay pues otra causa. Y esa causa es Vallejo. Los poetas peruanos de mayor influencia en las jóvenes generaciones son Vallejo y Pablo Neruda. Sobre todo, en volumen muy superior, este último. Lo que a mi juicio es una grave equivocación. Ya en el prólogo a la edición española de "Trilce", decía Bergamín que Neruda es más blando, más jugoso, pero más monótono en conjunto que Vallejo. Las obras posteriores de ambos poetas han venido a confirmar las palabras de Bergamín. Neruda es mucho más monótono, y él sólo llena su camino. Nadie puede en verdad seguirlo sin perder su individualidad, sin caer en el pastiche. Los "Poemas Humanos", en cambio, inician una nueva era en la poesía castellana. Los caminos que abren son muchos y el provecho que los poetas actuales saquen de su lectura es inestimable. Así lo demuestra el caso de Romualdo. Indudablemente éste es el libro que más ha leído en Europa y eso constituye uno de sus mejores aciertos.

Si me he demorado en el análisis de la poesía que vais a escuchar es por haberlo creído necesario. Temo, sin embargo, haberme excedido. Y temo también, que mi tarea ha sido inútil. La poesía de Romualdo excede decididamente mis oficios de crítico improvisado. Pero él os hará olvidar el pobre prólogo y llenará con su palabra, de verdad y belleza el aire de este viernes de "Insula".

WASHINGTON DELGADO